L'ŒIL

ART · ARCHITECTURE · DÉCORATION

400 FRANCS

SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 52 · AVRIL 1959



Pâques et Printemps 1959

à fin mars:
SAISON D'OPÉRA

à fin avril:
SAISON DE CONCERTS

à Pâques:
SAISON DE BALLETS

L'INTERNATIONAL SPORTING CLUB: le 29 mars: GALA DE PAQUES
J CABARET: le 30 mars: DINER DE PAQUES. Les orchestres AIMÉ BARELLI et)UIS FROSIO et dans des productions d'ANDRÉ LEVASSEUR « LE BALLET DU ORTING CLUB ». (Chorégraphie et mise en scène d'Arthur PLASSCHAERT).

: CABARET: Night-Club du Casino. Orchestre et Attractions de l'International Sporting Club.

: « CANCAN »: au Café de Paris. Restaurant, snacks, dîners dansants, attractions.

R AUX PIGEONS: du 19 au 23 mars: GRANDE SEMAINE DE BALL-TRAP — SKEET

)URNOI INTERNATIONAL DE BRIDGE: du samedi 4 au lundi 6 avril 1959.

.TAILLE DE FLEURS: durant la semaine de Pâques.

KIIe EXPOSITION CANINE INTERNATIONALE: les 22 et 23 avril 1959.

)LF: Mont-Agel. 810 m. d'altitude. 18 trous. Jardin Alpin, table d'orientation. Nombreuses mpétitions. 28-31 mars: COUPES DE PAQUES.

:OLE DE GOLF: à l'International Sporting Club.



TENNIS: à St-Roman. Ouvert toute l'année. 19 courts de championnat squash rackets — Mur d'entraînement — Club House — Snack bar — Nombreux tournois — Court de volley-ball — 22 au 30 mars: TOURNOI INTERNATIONAL DE PAQUES.

YACHT CLUB: Club House ouvert toute l'année. Chasse et exploration sous-marines. Régates internationales à la voile et « Losange d'Or». Pêche au « tout-gros ». Courses motonautiques et Régates internationales à voile en mars, avril et août.

MONTE CARLO BEACH: Piscine Olympique. Piscine pour enfants. BUNGALOWS PRIVÉS.

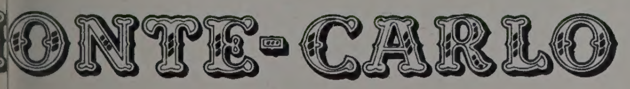
PLAGE DU LARVOTTO: Tous les Jeux de la plage.

Ouverts toute l'année:

HOTEL DE PARIS
HOTEL HERMITAGE

Ouverts à Noël, à Pâques et l'été:

OLD BEACH HOTEL
NEW BEACH HOTEL
BUNGALOWS PRIVÉS



P.r tous renseignements, s'adresser: **Publicité, Casino de Monte-Carlo**

EFFETS CORRECTEURS DU MAQUILLAGE

La simple correction d'un petit défaut naturel ou d'une maladresse de maquillage peut avoir de merveilleuses conséquences : transformer toute votre physionomie, rajeunir votre visage, ensoleiller votre humeur. Vous pouvez réaliser vous-même cette métamorphose... Vous serez peut-être étonnée de voir qu'il n'est question que des yeux. Ils sont d'une importance capitale ! C'est eux qui donneront à votre visage une expression nouvelle et un charme fait de délicatesse, d'originalité et de sobriété.



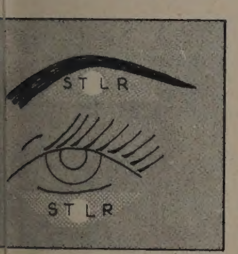
ŒIL PAR HELENA RUBINSTEIN

POUR AGRANDIR VOS YEUX



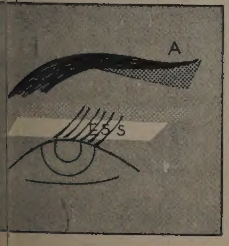
Remonter la ligne des sourcils le plus haut possible, en une longue courbe. Appliquer Eye Shadow Stick (ESS) très près de l'extrémité des sourcils. Estomper vers les tempes. Avec Everpoint, souligner le bord supérieur de l'œil sur toute la longueur. Prolonger le trait en mouvement ondulant. Colorer les cils avec Mascaramatic dans la teinte des yeux.

CERNES SOUS LES YEUX



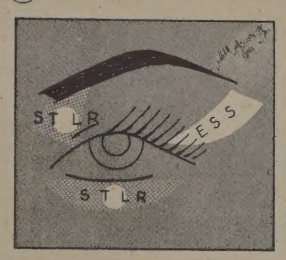
Appliquer Silk Tone autour des yeux. Placer deux touches de Silk Tone Liquid Rouge (STLR), l'une dans le sillon des cernes, l'autre contre le milieu des sourcils. Estomper. Employer une poudre à tendance rose, Eye Shadow Stick clair près des cils, Mascaramatic dans le ton des yeux. Brosser les sourcils en courbe harmonieuse.

YEUX «TOMBANTS»



Relever vers les tempes la ligne des sourcils (A). Si besoin, les épaissir à leur naissance avec le Crayon Everpoint. Appliquer et fondre Eye Shadow Stick (ESS), d'une nuance claire, horizontalement. Colorer uniquement les cils supérieurs du milieu de l'œil avec Mascaramatic, dans le ton des yeux.

(4) YEUX ENFONCÉS



Appliquer Silk Tone autour des yeux. Placer Silk Tone Liquid Rouge (STLR) en estompant : sous le centre de l'œil vers l'intérieur, et au-dessus, dans le creux près du nez, vers l'extérieur. Poudrer partout. Etaler Eye Shadow Stick (ESS) à l'extérieur de la paupière, vers les tempes. Ne pas colorer les cils près du nez.

(5) YEUX TROP RAPPROCHÉS



Epurer les sourcils en augmentant leur espacement. Estomper Silk Tone Liquid Rouge (STLR) sous les sourcils, côté extérieur. Etaler Eye Shadow Stick près des cils, vers les tempes. Accentuer la base de la moitié extérieure de la paupière, en un mouvement ondulant vers les tempes, avec Everpoint (E). Appliquer Mascaramatic en brossant les cils vers l'extérieur.

(6) PAUPIÈRES ENFLÉES



A partir du milieu des sourcils, épiler en dessous vers les tempes. Appliquer Silk Tone et poudrer sur les paupières. Tracer une ligne (A B sur croquis) avec Eye Shadow Stick (ESS) sur la partie enflée. Estomper le plus près possible des sourcils et en affiner la ligne avec Everpoint. Colorer les cils avec Mascaramatic dans le ton des yeux.

HELENA RUBINSTEIN

POUR LES SOURCILS: PORTE-MINE EVERPOINT

Un petit affûteur permet d'aiguiser la mine tendre et grasse, sans la casser. Everpoint facilite les retouches les plus minutieuses. En trois teintes : brun, gris, noir.

POUR LES PAUPIÈRES: EYE SHADOW STICK

Permet de corriger de nombreux défauts des yeux, ombre les paupières et donne au regard profondeur et intensité. En six teintes : French Blue, Blue, Opaline, Aquarelle, Green, Jade.

POUR LES CILS: MASCARAMATIC

Sans brosse, sans eau, courbe, colore, allonge et peigne les cils, où que vous soyez. Résiste à l'eau et aux larmes. Existe en six teintes : bleu, opaline, vert, brun, gris, noir. Complément indispensable de Mascaramatic : le démaquillant pour cils.

SILK TONE

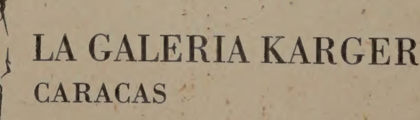
Fond de teint en deux formules. Silk Tone pour peaux grasses, Silk Tone spécial pour peaux sèches. Légèrement couvrants, donnent un éclat soyeux à l'épiderme. Dissimulent les petites imperfections. Parfaits pour un maquillage lumineux, léger et naturel. Existent en cinq teintes : Peachbloom, Opaline, Aquarelle, Etrusque, Golden Cognac.

SILK TONE LIQUID ROUGE

Rouge liquide pour les joues. S'estompe facilement et rehausse le teint d'une nuance invisible et naturelle. Flacon à tige très pratique pour les touches imperceptibles.

Ax Salons, 52, Fbg Saint-Honoré, ANJ 88-46, le Duo Coiffure-Beauté (4000 fr) : un seul rendez-vous, Coiffure (shampooing, mise en plis, coupe ou ri‹age). Heure de beauté (nettoyage, massage et m‹elage adaptés, masque ou douche, maquillage p‹onnalisé).





RAEGER a pu photographier, grâce à sa
chnique et à un éclairage électronique d'une
uissance exceptionnelle, les chefs-d'œuvre de
Iichel-Ange, de Raphaël, de Fra Angelico.

LE
VATICAN

n album de grand format, où DRAEGER
résente des reproductions en couleurs de
s œuvres dont il a retrouvé pour nos yeux
richesse du détail, l'éclat et la fraîcheur.

LAMMARION · DRAEGER, ÉDITEURS A PARIS





Club de Sélection du Livre Français

…n delacour / directeur fondateur libraire diplômé

97, Bd du Montparnasse - PARIS 6e
Vente exclusive par correspondance
Réception en nos bureaux sur rendez-vous : LIT. 48.24

REMARQUABLES LIVRES D'ART
* à des prix exceptionnels!

Ouvrages absolument neufs et strictement sélectionnés

…RANDES COLLECTIONS D'ART

« LES DEMI-DIEUX »

…rbes livres d'art 32 x 24 de 160 pages sur papier supérieur. …verture forte pur fil de Rives. Cent admirables planches …texte pleine page et double page en hélio et couleurs. …es originaux d'éminents critiques, biographies, biblio…hies, qui suffiraient à combler l'esprit si les reproduc…, d'une qualité exceptionnelle, n'ajoutaient le ravissement …eux. Valeur de parution: 3300 fr. **Chacun net: Fr. 1250.-**

…URBET (Bonjour, Monsieur…) par Mac Orlan· *…sédant la mystérieuse sensibilité des aveugles qui comprennent …et pénètrent facilement dans le surnaturel des choses par …ut des doigts.»(P.M. Orlan.)* 114 hors-texte dont huit en …urs.

…RES OU LE DESSIN CONTRE LA COULEUR, …Alain. *Un pénétrant « propos » d'Alain sur la peinture, …vers l'artiste admirable et l'esprit profond que fut Ingres, …nt cités Balzac, Engel, Claudel, etc.* 118 hors-texte dont …en couleurs.

…NET, MAGICIEN DU RÉEL, par J.L. Vaudoyer. *…mi les plus grandes peintres de la femme: ses agiles pin… louent l'éblouissante carnation d'une chair radieuse, …able pureté d'un tournant d'épaule, la moelleuse fermeté …jeune sein.»* 121 hors-texte, dont huit en couleurs. …vol. ensemble, val. 9900 fr. **Net: Fr. 3600.—**

« PANORAMA DES ARTS »

…vol. 24 x 17, reliés dos toile, fer spécial or sur le plat; …dide jaquette laquée coul. reproduisant un tableau célèbre. …e substantiel et biographie des peintres par un critique …éminent. Illustrés chacun de 48 planches H.T. en coul. …pt. **Net Fr. 1200.—**

…PEINTURE ALLEMANDE DU XIVe AU XVIe SIÈ…, par P. Descargues. *Synthèse de toutes les influences …les étrangères qu'elle marque de son génie propre avec: …ach, Dürer, Grünewald, Holbein.*

…PEINTURE VÉNITIENNE, par J.L. Vaudoyer. *…piration religieuse ou profane, elle allie à la perfection des … la chaude luminosité de l'Italie, dont elle nous restitue …bérante vitalité.*

…PEINTURE FLAMANDE DE VAN EYCK A BRUE…, par P. Courthion. *Riches enluminures, anges rayonnant …ureté, portraits d'une vie intense, scènes de diablerie et de …lte: prodigieuse richesse d'expression.*

…SIÈCLE D'OR DE LA PEINTURE HOLLANDAISE, …P. Descargues. *Ce « phénomène hollandais », né d'une …tion sanglante et qui permit l'éclatement du génie de … Hals, Rembrandt, Vermeer, Ruysdaël, etc.*

…PRESSIONNISME, par J. Laprade. *« Le Printemps de …einture » avec Cézanne, Degas, Manet, Monet, Morisot, …ro, Renoir, Seurat, Sisley, Van Gogh, etc.*

…PEINTURE MODERNE, DE L'IMPRESSIONNISME …L'ART ABSTRAIT, par M. Brion. *Bonnard, Braque, …nne, Chagall, Dali, Derain, Dufy, Gauguin, Gromaire, Klee, …, Marquet, Matisse, Modigliani, Picasso, Rouault, Toulouse-…ec, Utrillo, Van Gogh, Villon, Vlaminck, parmi 30 autres.* …six remarquables vol. ensemble (dont deux épuisés en …ne pourront être réimprimés à ces prix) **Net: Fr. 6950.—**

« …BLIOTHÈQUE D'ART ET D'HISTOIRE »

…ue vol. in-12, papier hélio sup., dont le texte substantiel …de clichés, plans, croquis, s'enrichit de 65 remarquables …os orig. H.T. hélio. Couv. photo coul. Val. de 750 à 1250 fr.

…HÉDRALES D'ESPAGNE — PALAIS ET CHA…EUX D'ANDALOUSIE (4 vol.), par Pillement. *…nes, « les plus magnifiques qui soient au monde », révèlent …plendeurs de l'art roman, gothique, baroque, byzantin, …gos, Cadix, Grenade, Madrid, Compostelle, Palma, etc. — …autres magnifient l'architecture arabe à Grenade, Séville, …ue, Malaga, etc.* 4 vol. 525 p. dont 240 de texte orné … documents. 257 H.T. hélio pleine page. Val. 3000 fr. **Net: Fr. 1500.—**

…CIE ANTIQUE ET CITÉ DU VATICAN (2 vol.) …Lefrançois. *« Promenade poétique à travers les légendes, …es, richesses archéologiques du passé » et « guide indis…able et érudit » (Carcopino) pour admirer les splendeurs de …Pierre et le génie de Michel-Ange.* Deux forts vol. 420 p., …chés, 2 plans monumentaux H.T. et 128 H.T. hélio. …2100 fr. **Net: Fr. 975.—**

« LA GALERIE DES MERVEILLES »

Splendides volumes d'art 38 x 28, imprimés en Italie par le maître artisan Belli sur chiffon du Marais filigrané, «Perfection jamais encore atteinte» dans l'absolue fidélité de couleurs (8-10-16 passages) des admirables planches H.T. en simple, double ou triple page. Luxueuse reliure pleine toile de lin avec fers. Jaquette 12 couleurs.

VAN EYCK (Hubert et Jean), par Van Puyvelve. *« Ravissement que donne la contemplation sereine de la beauté véritable, message d'une œuvre qui chante les émouvants mystères de la vie ! »* 32 planches H.T. dont 14 de cet extraordinaire chef-d'œuvre: L'Agneau Mystique, «vision cosmique et grandiose». Val. 7700 fr. **Net: Fr. 4950.—**

GOYA, PROPHÈTE DE L'ART A VENIR, par X.D. Fitz Gerald. *«D'une personnalité prodigieuse, majestueux comme Le Titien, lumineux comme Véronèse, puissant comme Rembrandt, authentique comme Vélasquez, gracieux comme Watteau. A influencé Manet, Degas, Daumier, Delacroix.»* 36 planches dont une sur double page. Val. 7700 fr. **Net Fr.4950**

Ces deux splendides vol. ensemble: **Fr. 9500.—**

MOSAIQUES DE SAN VITALE A RAVENNE. *« Dans leur éclatante beauté, elles sont d'autant plus émouvantes qu'elles sont aussi jeunes, aussi fraîches, que le jour où elles ont été faites, la mosaïque — cet art de la splendeur et de la durée — étant inaltérable et indestructible. »* (Ext. préf. de M. Brion, texte de Toesca.) 48 planches (dont 16 doubles pages) n° à la main à 750 ex. Val. 17 900 fr. **Net: Fr. 9000.—**

FRESQUES D'AREZZO, LA LÉGENDE DE LA CROIX — PIERO DELLA FRANCESCA. *L'éblouissante transposition picturale de la « Légende dorée » de J. de Voragine. « Quelle joie a jailli en nous quand nous avons contemplé ces couleurs pleines, éclaircies, et comme heureuses de lumière. »* 34 planches dont deux sur double et une triple page. Volume tiré à 500 ex. n° à la main. Val. 13 000 fr. **Net: Fr. 7500.—**

« SORTILÈGES »

Lux. vol. in-8 sur papier sup. Couv. orig. coul. sous cristal. Paru en 1957 à 650 fr. **Net: Fr. 275.—**

PICASSO A SON IMAGE, par A. Vernet. *Pris sur le vif au cours du film de Clouzot « Mystère de Picasso » par dix saisissants instantanés H.T.* Enrichi de 12 reprod. H.T. dont quatre en couleurs, de toiles célèbres.

JOAN MIRÓ, par A. Vernet. *Révélation d'un très grand artiste dont 25 tableaux H.T. pleine page (huit en coul. sur une face) expriment l'originalité d'inspiration et d'expression.* Très beau portrait H.T.

IMAGE DE COCTEAU, par G. Noël. *Qui, de l'avant-garde à l'Académie, a marqué des griffes de son génie la littérature (Dadaïsme, Surréalisme, Radiguet) la peinture (Cubisme) la musique (Groupe des Six, Bœuf sur le Toit) la poésie, le cinéma, le théâtre, la danse, la céramique, etc.?* 80 remarquables documents hélio H.T. (photos, dessins, manuscrits, etc.) Bibliographie. Splendide couv. photo hélio. sous jaq. orig. Très recommandé.

Les 3 vol. ci-dessus, ensemble: **Except.: Fr. 750.—**

« LES HAUTS LIEUX DE L'HISTOIRE »

L'ALHAMBRA DE GRENADE, par Champdor. *Pur joyau de l'Andalousie, Grenade ajoute son style grandiose aux splendeurs architecturales de ce « Haut Lieu de l'Histoire ».* Magnifique volume 38 x 24. Illustré de 150 photos dont 13 H.T. coul. quadrich. Gardes coul. Luxueuse reliure toile avec fers, photo coul. laquée. N. à 1000 ex. Val. 4500 fr. **Net: Fr. 1900.—**

CONDITIONS DE VENTE TOUS PAYS

Franco de port à partir de 5000 fr.

Ajouter 200 fr. pour montant inférieur.

Règlement joint à la commande.
(obligatoirement en francs français)
par chèque postal (PARIS 13 866 47) bancaire, mandats (lettre, carte, intern.)

Contre remboursement (sauf étranger): prévoir 200 fr. en plus

- *Annonce toujours valable: remboursement des titres épuisés joints à l'envoi, expédié le jour réception commande.*
- *Emballage très soigné, spécial pour outre-mer.*
- *Ma qualité de libraire doit donner aux lecteurs de « L'Oeil » l'assurance d'une entière satisfaction.*

L'ART ET SES SOURCES D'INSPIRATION

CENT MERVEILLES DE L'ART, par S. Guitry. *« Ravissantes à voir, diverses, inattendues, admirables prétextes à nous entretenir du génie perpétuel de la France, sommets de la beauté dans le monde, qu'il s'agissait de réunir en un livre idéal. » S.G.* Beau vol. 23 x 18, papier couché, ill. de 150 remarquables reprod. pleine page (peintures, sculptures, estampes, autographes, paysages, etc.) Paru à 480 fr. **Net: Fr. 250.—**

PEINTRES ET ÉCRIVAINS, par J.H. Bornecque. *Plaisir des yeux et de l'esprit à contempler 58 chefs-d'œuvre des plus grands peintres (Greco, Delacroix, Vinci, Goya, Rubens, Breughel, etc.) évoqués par les textes admirables de grands écrivains et poètes (Hugo, Proust, Valéry, Claudel, Goethe, Chateaubriand, etc.).* Lux. vol. 27 x 19, 140 p. papier sup. dont 64 de reprod. 58 tableaux H.T. dont cinq doubles pages et huit coul. remmargés. Très orig. couv. 4 coul. rembordée. Cadeau idéal à recevoir ou offrir. Val. 1500 fr. **Net: Fr. 850.—**

REFLETS DE FRANCE. *Enchantement de redécouvrir la France à travers 500 remarquables « évocations photographiques du maître R. Schall ». Guidé au long des fleuves par Y. Gandon pour la Seine, J. Variot: le Rhin, J. Cassou: la Loire, A. Arnoux: le Rhône, et pour la Corse par M.A. Comnène.* Splendide vol. 30 x 23, 400 p. 500 héliogravures mises en page par Cassandre (imp. Draeger). Lux. couv. pleine toile, fers or, sous jaq. photo coul. vernissée. Val. 5400 fr. **Net: Fr. 2500.—**

Le même broché sous jaq. Val. 3500 fr. **Net: Fr. 1750.—**

LA FLEUR DES ANTIQUITÉS DE PARIS, par Corrozet. *« Précieuse réimpression d'un incunable du XVIe nous restituant les fastes, légendes, rues, places et monuments, aux noms archaïques de la Renaissance. »* Lux. vol. 25,5 x 16,5, 144 p. en feuilles sur vélin de Rives, n° à 945 ex. Enrichi de 57 ill. de P. Valade « que G. Poilliot a taillées dans le bois avec la même foi d'artiste qu'au XVIe siècle ». Double emboîtage. Val. 3500 fr. **Net: Fr. 1500.—**

ÉGLISES GOTHIQUES EN FRANCE, par M. Thibout. *« Où la lumière se répandit à profusion, irradiant les intérieurs. Toute une tranche de l'histoire médiévale, celle aussi des grandes cathédrales qui symbolisent les grands élans de la foi »: Amiens, Beauvais, Chartres, Lisieux, Mont Saint-Michel, Orléans, Paris, Reims, Rouen, Strasbourg, Vézelay, parmi 70 autres.* Magnifique vol. 32 x 25, 225 p. sur hélio neige sup. orné de 144 admirables photos hélio. pleine page H.T. Forte couv. pleine toile sous superbe jaq. laquée photo coul. fond or. Val. 4000 fr. **Net: Fr. 2250.—**

LA VIE DU CHRIST EN CENT CHEFS-D'OEUVRE, par Daniel-Rops. *« Inépuisable richesse de ce thème éternel que le visage du Christ a proposé à l'Art. » (D.R.) Magnifié grâce à la peinture, sculpture (sur bois et marbre), tapisserie, mosaïque, ivoire, par les plus prestigieux artistes depuis l'art byzantin et l'école d'Avignon jusqu'à Gauguin et Rouault.* Lux. vol. 36 x 25, 100 planches H.T. dont 7 en coul. Texte de Daniel-Rops, typ. 2 tons, ill. de dessins et esquisses. Couv. rembordée coul. Val. 2500 fr. **Net: Fr. 1200.—**

LA DANSE A L'OPÉRA DE PARIS, par L. Vaillat. *Comblera fervents de la chorégraphie et de l'art par la densité du texte (décors, histoire, arguments de 31 ballets avec leurs étoiles: MM. Renault, Bozzoni, Ritz, Mlles Daydé, Vyrobova, Toumanova, etc.) et la richesse de l'illustration.* 24 H.T. en 5 coul. héliochromie et 43 comp. coul. de Dignimont, Bonnard, Cassandre, Wild; 23 dessins de A. Michel. Fort et lux. vol. 30 x 23, 215 p. sur Aussédat sup. Superbe couv. illustrée. Paru à 4950 fr. **Net: Fr. 1950.—**

AMES DE BÊTES, par le Dr Méry. *La beauté plastique des admirables « portraits » de bêtes par: J.G. Domergue, Ch. Bérard, Dufy, P. Jouve, F. Picabia, A. Ségur, Serge, gravés sur bois par Angiolini, ajoutent au charme prenant d'un texte inspiré du plus profond amour des animaux.* Lux. in 8, 240 p. sur vélin satiné Aussédat, n. à 2000 ex., orné de huit splendides H.T. 2 tons. Très orig. couv. ill. coul. 2 faces de Dufy et Ch. Bérard, sous cristal. Val. 2000 fr. **Except. Net: Fr. 800.—**

LA CONQUÊTE DU NU, par Romi. *Et son triomphe contre les tabous et hypocrisies, à travers 192 documents d'art et d'humour dont 84 H.T. (des illustrations de la Bible aux photos de strip-tease en passant par sculptures et peintures égyptiennes, grecques et modernes, cartes cocasses et dessins insolents) et un texte érudit et savoureux, truffé d'anecdotes rares et insolites.* Lux. in-8, relié toile coul. ornée, gardes artistiques, signet, jaq. rhodoïd. Paru en 1957, Val. 2250 fr. **Net: Fr. 1200.—**

ITALIE

ROME

Réveil merveilleux
de la nature, cadre éblouissant des
villes étincelantes d'art
et d'histoire.



Bons d'essence - Réductions de chemins de fer



Renseignements : **OFFICE NATIONAL ITALIEN DE TOURISME (E.N.I.T.)**
PARIS, 23, Rue de la Paix (Délégation pour la France) - MARSEILLE, 73, La Canebière
NICE, 14, Avenue de Verdun et toutes les Agences de Voyages



REVUE D'ART MENSUELLE · NUMÉRO 52 · AVRIL 1959

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction: Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique: Robert Delpire.
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière.
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Françoise Choay.
L'Œil du décorateur: Roderick Cameron.
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

L'Œil de l'architecte et du décorateur

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont des Archives de la Pierpont Morgan Library et du Soane's Museum, de Giraudon, Archives photographiques: Don Giulio; *A.C.L.:* Retables brabançons; *Archives de la Galerie Maeght, Conzett et Huber, Archives photographiques:* Marc Chagall; *Villani & Fils:* A l'aube de l'histoire naturelle; *Claude Michaelides:* Le Centre Nucléaire de Fontenay; *Rolf Kellner:* La Favorite; *Karquel:* Air France à Londres.

Les photographies en couleurs sont de Hubmann: page 4; Ohnesorge: pages 25 et 26-27; Villani: pages 39 et 40; Rolf Kellner: page 53.

La couverture de ce numéro *a été composée spécialement par Georges Mathieu.*

Notre prochain numéro

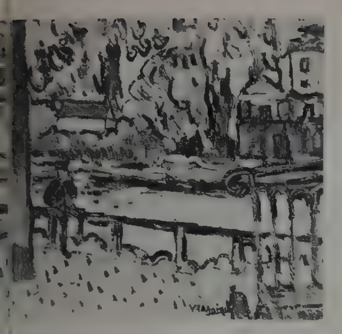
Une grande dame et ses artistes • Un maître de la sculpture contemporaine • Hayter et son atelier • Baldung Grien... et L'Œil de l'architecte.

ABONNEMENTS

France et Union française: *4400 fr.; chez G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr. b. 544.–; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 40.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 6500. + 2% Taxe I.G.E.; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12 857*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse).



DIRECTION GÉNÉRALE DU TOURISME Bureau National de Renseignements de Tourisme 127, Champs-Elysées - BALzac 12-80



.MINCK, LE BAL A BOUGIVAL (1905)



RAOUL DUFY, LES BAINS MARIE-CHRISTINE AU HAVRE (1932)



ROUAULT, SUR LE PORT

NFRONTATION

meilleure façon de juger l'œuvre d'un jeune peintre, c'est de l'accrocher parmi les tableaux des maîtres ntestés. Les salons de la Galerie Romanet et les toiles célèbres qui y sont proposées permettent cette con-ation indispensable aux amateurs. Qu'un jeune «tienne» à côté des Dufy, des Rouault, des Vlaminck, euve est faite qu'il est digne de leur succéder. Voici Pradier, vingt-huit ans, déjà Prix du Salon de la ne Peinture 1955 et Prix de la Critique 1956. Comme les tableaux des autres peintres à qui André anet a fait confiance, ceux de Pradier « tiennent » à côté des chefs-d'œuvre consacrés.

RAOUL PRADIER,
BORDS DE L'ALLIER,
(toile de 65 × 81, 1958)

GALERIE ROMANET

« LA PLUS BELLE GALERIE DE PARIS »

BABOULENE, BRAYER, CAILLARD, CAVAILLES, CHAPELAIN-MIDY, J. EVE, G. GODARD, HAZAN, M. HENRY, HUMBLOT, INGUIMBERTY, LARRIEU, LEPHO, LIMOUSE, OLLIVARY, RISOS, SABOURAUD, TRUPHEMUS, TULLAT, YANKEL.

8 AVENUE MATIGNON

ÉLYSÉES 98-11



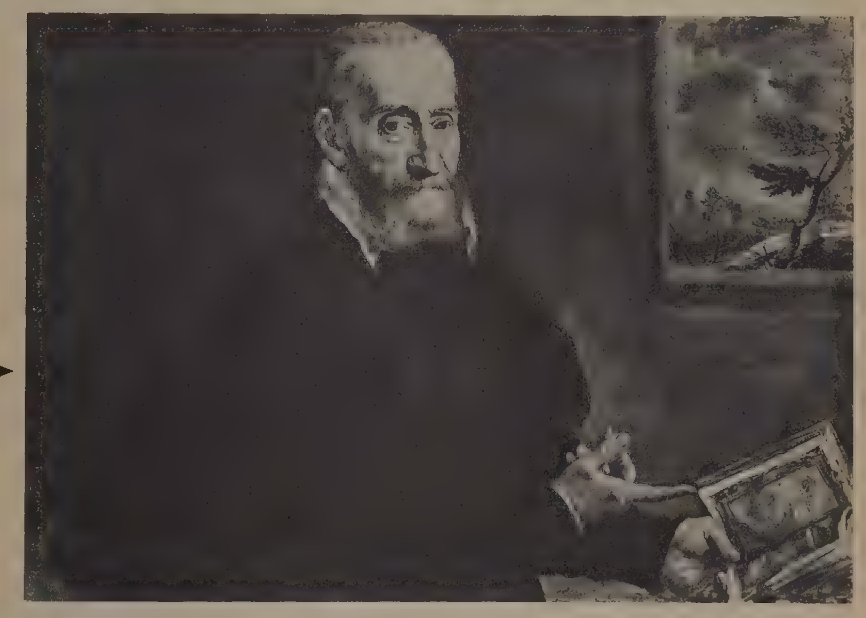


Don Giulio

PAR MARIE-GENEVIÈVE DE LA COSTE-MESSELIÈRE

Giulio Clovio, miniaturiste romain illustre en son temps, fut l'ami de Titien, de Greco, et collabora avec Pierre Breughel

Clovio: Commentaire des Epîtres saint Paul. *Londres, Soane's Museum. ail de la bordure encadrant la première e du texte : deux putti soutiennent les es du cardinal Grimani. Clovio resta à service de 1531 ou 1532 à 1540 environ.*



Greco : Portrait de Don Giulio Clovio. ► *sée de Naples. Le Greco vint à Rome 1570. Il connut donc le miniaturiste cardinal Farnèse à la fin de sa vie. tableau accroché à droite est sans ie, revu par Le Greco, l'un des paysa- s flamands que collectionnait Clovio, -être le « quadro di un albero di . Pietro Brugole » (P. Breughel), tionné dans l'inventaire de l'artiste.*

aze di Eurialo d'Ascoli : La mort de on. *Vienne, Albertina. Aucun texte en ne mentionne les miniatures de ce eil parmi les œuvres de Clovio. On pourtant les lui attribuer pour des ons de style assez frappantes : l'élé- re un peu frêle des guerriers, le type femme assise à droite et des putti remier plan, la qualité de la bordure, la perspective d'architecture à droite ngle de portique, pyramide très effilée, ument circulaire — que l'on retrouve gemment dans les peintures de Clovio. de Jules Romain, de Caro, des nei, le poète Eurialo d'Ascoli fré- tait d'ailleurs le même cercle que io Clovio et l'a certainement connu.*

« Don Giulio ne se soucie plus que du salut de son âme, sans plus se préoccuper des choses du monde. Mais tout vieux qu'il est, il a toujours quelque travail en train. Il vit paisiblement dans le palais des Farnèse où il est fort bien traité. Il montre la plus grande bienveillance aux visiteurs qui vont le voir comme on va voir les autres merveilles de Rome ». Le moine vénérable, accueillant et célèbre que Vasari décrit ainsi jouit alors de la renommée que lui a mérité son talent de miniaturiste, et d'un repos bien gagné après une vie plutôt mouvementée.

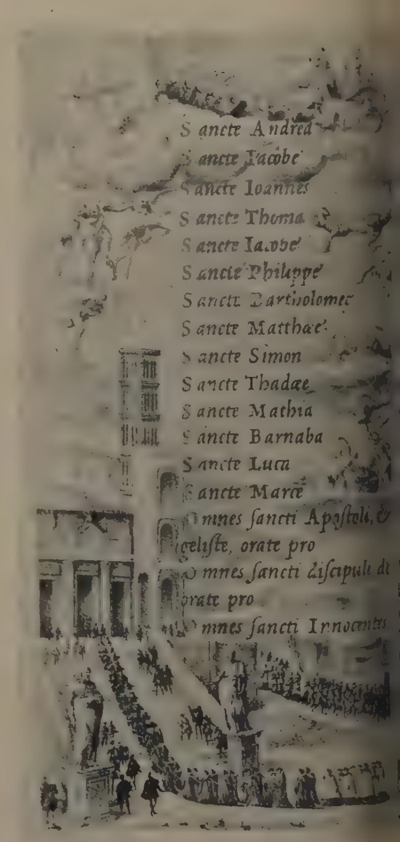
Né en 1498 à Grijane, village situé au fond du golfe de Fiume, dans une région qui faisait partie du banat de Croatie, Giulio Clovio vient à Rome à 18 ans pour étudier la peinture et le dessin. Il se lie avec Jules Romain, admire Raphaël et s'en inspire, mais il exécute aussi une petite peinture d'après une gravure de Dürer, qu'il copie « dans un livre de la vie de la Vierge » (voir page 6). Il a, dès lors, des protecteurs influents, les Grimani. Pendant toute sa longue carrière, il continuera à bénéficier de patronages illustres, et dans les déboires qu'il éprouvera successivement il se trouvera toujours un cardinal ou un puissant seigneur pour le tirer d'affaire.

Après la mort du cardinal Domenico Grimani, et lorsque le climat de Rome devient moins accueillant pour les artistes avec l'avènement de l'austère Adrien IV, Clovio se laisse entraîner en Hongrie, où le roi Louis II, beau-frère de Charles-Quint, tente de restaurer le mécénat de son aïeul bibliophile, Mathias Corvin. Mais en 1526 les armées turques envahissent la Hongrie. Clovio se bat comme tout le monde puis, comme tout le monde, fuit devant l'envahisseur et revient à Rome. Cette fois,



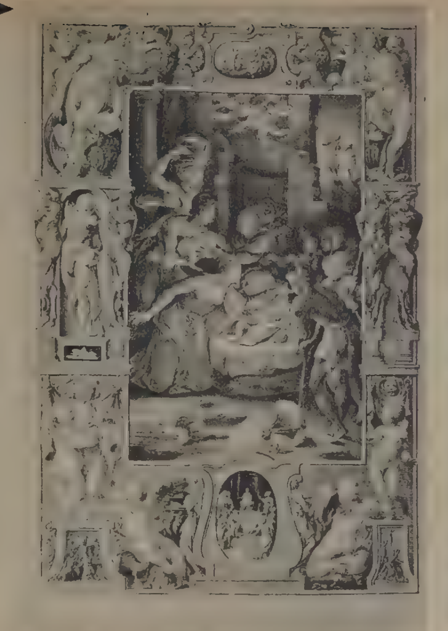
*Albert Dürer : Frontispice de l'*Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam, *éditée à Nuremberg en 1511. Vasari rapporte que l'un des premiers travaux de Clovio, lors de sa venue à Rome en 1516, fut de reproduire en couleur cette gravure. Durant toute sa vie, il ne cessa d'étudier les maîtres et de copier leurs œuvres, comme le prouvent les nombreux dessins énumérés dans son inventaire. Le même document mentionne, parmi les livres de sa bibliothèque, un livre d'estampes d'Albert Dürer.*

il se met au service du cardinal Campeggi, et à l'école de Michel-Ange. La voûte de la chapelle Sixtine le fascine. Mais de nouveaux périls viennent l'arracher à cette contemplation : en 1527, les troupes de Charles-Quint entrent dans Rome, massacrent les habitants, pillent les églises. Clovio, tout juste remis de ses tribulations hongroises, est emprisonné, fait vœu d'entrer dans les ordres s'il échappe une fois encore à la mort puis parvient à quitter Rome. Il arrive à Mantoue, où il retrouve son ami Jules Romain. Celui-ci règne en maître sur toutes les entreprises artistiques de Frédéric Gonzague. Il pourrait faire près de lui une place confortable au réfugié. Mais Clovio n'oublie pas son vœu, et c'est dans le cloître tranquille des chanoines de San Ruffino qu'il se remet lentement de ses émotions. Il y prend l'habit et le nom qu'il portera désormais de *Don Giulio*. Continuant ses travaux d'enlumineur, et son étude des maîtres, il peint un beau livre de chœur, dit Vasari, et copie un tableau récent de Titien, *La Femme Adultère*. Il se rend sans doute de temps à autre à Venise. En effet, dans l'inventaire de ses biens dressé peu avant sa mort — qui fournit mille indications révélatrices des goûts artistiques de Clovio —, on trouve la mention d'un dessin qu'il a fait d'après « Gimbilini » représentant Alexandre III fuyant Venise : c'est l'une des scènes, détruites en 1577 par un incendie, que Giovanni Bellini avait peintes dans la salle du Grand Conseil au Palais des Doges. Mais après trois années de calme, les aventures vont recommencer pour le moine. Il se casse la jambe au cours d'un voyage près de Padoue. On le transporte dans le plus proche monastère de son ordre, à Candiana. On le soigne tant bien que mal, plutôt mal que bien, semble-t-il. Mais le cardinal Marino Grimani intervient, le fait traiter, et obtient du pape les dispenses nécessaires pour qu'il puisse quitter son monastère et l'habit religieux (Clovio ne prendra jamais les ordres mais restera toujours homme d'Eglise et fort dévot).



Le cardinal Grimani, qui est alors légat du pape en Ombrie, et réside tantôt à Pérouse, tantôt à Rome, fait venir son protégé près de lui. Clovio reprend ses travaux et ses copies d'après les maîtres. Son inventaire, plein de renseignements précieux, mentionne « les dessins qu'il a faits d'après Parmigiano, quand il était chez le cardinal Grimani ». Les « Stanze di Eurialo d'Ascoli », enluminées probable-

)a *Clovio :* Les Heures de Notre-Dame. ►
'v York, bibliothèque Pierpont Morgan.
Nativité. *La bordure, avec ses putti,*
reliefs, camées et statues, est très
uctéristique de l'art de Clovio, de même
l'effet de clair-obscur dans la scène
rale. Mais c'est à Raphaël qu'il a em-
nté l'attitude et le geste de la Vierge.



extrême-droite :

)a *Clovio :* Les Heures de Notre-Dame.
'v York, bibliothèque Pierpont Morgan.
peut se demander si Clovio s'est
piré ici de la « Tour de Babel peinte
ivoire » que lui avait donnée Breughel.
le miniature étant la dernière du volu-
il est possible que Clovio l'ait peinte
du séjour de Breughel à Rome, en
53. Quant aux ignudi de la bordure, ils
uent directement ceux de la Sixtine.



-essous :

: Clovio : Les Heures de Notre-Dame.
inie des Saints. *New York, biblio-*
ue Pierpont Morgan. Ce volume, au-
Vasari consacre des pages enthousias-
fut exécuté entre 1545 et 1554 pour
ardinal Farnèse, qui le considérait
me l'un des joyaux de sa bibliothèque. ▼

ment à cette époque, montrent qu'il ne resta pas insensible aux grâces du maniérisme (voir page 4). Ses œuvres ultérieures en garderont la marque, malgré l'ascendant croissant de Michel-Ange.

C'est également durant son séjour près du cardinal Grimani que Clovio peint les miniatures du « Commentaire sur l'Epître aux Romains » rédigé par le prélat lui-même (voir page 9). Dans la *Conversion de saint Paul*, les souvenirs de Raphaël affleurent, plus ou moins noyés par le tumulte d'une composition qui manque de rigueur. Mais les *ignudi* qui se courbent aux angles de la bordure sont directement inspirés de la Sixtine. Car Michel-Ange est plus que jamais son modèle.

Un miniaturiste portugais, François de Hollande, relatant dans ses *Dialogues* (1538) sa visite à Rome, chez le cardinal Grimani, décrit « deux grandes feuilles d'un livre, sur la première desquelles était enluminé un saint Paul rendant la vue à un aveugle devant le proconsul romain; sur l'autre... la Charité et d'autres figures, au milieu de colonnes corinthiennes et d'édifices ». Ce sont certainement les deux miniatures de Clovio conservées au Louvre, qui représentent les scènes en question et dont l'une comporte d'ailleurs les armes du cardinal, ses emblèmes — une colombe et un dragon —, enfin sa devise « Simplices et Prudentes ».

Le récit du peintre portugais témoigne de la grande réputation qu'avait alors Don Giulio. Pour lui, *La Charité* est « le plus superbe ouvrage d'enluminure qu'on puisse voir » et il « accorde la palme à Don Giulio sur tous les enlumineurs d'Europe » (ajoutant d'ailleurs « sans lui, ce serait sans doute moi qui la mériterais »). Mais Clovio change bientôt de cardinal et cède aux avances pressantes que lui fait Alexandre Farnèse. Celui-ci avait eu, grâce au pape Paul III son grand-père, une carrière ecclésiastique fulgurante. Cardinal à 14 ans, vice-chancelier de l'Eglise Romaine à 15, il est nommé légat d'Avignon six ans plus tard, en 1541, mais continue de résider à Rome, au palais Riario (le palais Farnèse est encore inachevé. Alexandre d'ailleurs n'en prendra possession qu'en 1565, à la mort de son frère Ranuccio). Bien qu'il gémisse encore sur l'insuffisance de la pension que lui verse le cardinal, Clovio résiste cette fois aux instances d'un autre mécène, tout prêt à se l'attacher, Cosme Ier de Médicis. Le séjour de Rome lui convient évidemment. Les poètes et les artistes dont s'entoure le jeune cardinal sont d'un commerce agréable. C'est chez lui que naît un soir, à propos du « Museo » de Giovio, l'idée d'un grand ouvrage


IL VERISSIMO RITRATTO DEL SANTISSIMO SVDARIO
DEL NOSTRO SALVATORE GIESV CHRISTO

sacré aux « Vies » des artistes italiens que Vasari va entreprendre. A Clovio enu son ami, il consacrera une biographie élogieuse. Il y décrit notamment détail les « Heures de Notre-Dame » que le cardinal lui a commandé, et que le iaturiste, malgré « tout le zèle et la diligence qu'il y déploya », mit neuf ans chever. Ce livre somptueux, conservé à la Bibliothèque Pierpont Morgan, iporte vingt-six miniatures où Clovio a mis toutes les ressources de son oir, toutes les réminiscences de ses études d'après les maîtres (voir pages 6 et 7).

Ces travaux minutieux et patients sont bientôt interrompus. Les pérégrinations Clovio ont repris. Paul III meurt en 1549. Avec l'avènement de Jules III, la ation devient périlleuse à Rome pour les Farnèse et Alexandre gagne Florence, vi de son miniaturiste. Cosme Ier obtient, cette fois, quelques peintures de lui. ssaie à nouveau de le retenir quand le cardinal rentre à Rome. Mais Clovio oint bientôt son maître. Il est près de lui en 1553, puisque cette année-là vient ome un artiste qui deviendra l'ami de Clovio, Pierre Breughel. Le testament l'inventaire de Clovio mentionnent en effet plusieurs dessins de paysage et ntures à la détrempe « di mano di Mro. Pietro Brugole », un tableau « avec un re », une « Tour de Babel peinte sur ivoire » et aussi une miniature « faite à moitié la main de Don Giulio, à moitié de la main de Pierre Breughel ». Une telle aboration prouve une intimité assez étroite. On peut penser avec F. Grossman ter Bruegel, 1955), que les figures furent exécutées par Clovio, et le fond de composition par Breughel, qui à cette époque se consacrait essentiellement, ble-t-il, au paysage. Pour cette même raison, il est vraisemblable que la peinture ignée comme « un quadro di Leone di Francia » était une vue de Lyon. Breughel aversé les Alpes; il aime représenter les villes au bord des rivières: on ne voit du reste quel illustre « Léon » aurait pu lui servir de modèle. Cette amitié re deux artistes de tempéraments si différents n'a guère laissé de traces dans s œuvres. Clovio a parfois introduit des lointains montagneux dans ses compoons. Sur la peinture du *Saint Suaire* (voir page 8), par exemple, on distingue l'horizon une petite cité au bord de l'eau, avec une construction massive quée de tourelles aiguës. Mais *La Conversion de saint Paul*, exécutée vingt ans nt la venue de Breughel, comporte déjà un panorama de collines et de cité iale. Au reste, la rencontre a été brève. Breughel ne séjourne pas plus d'un an Italie. Quant à Clovio, il doit bientôt se remettre en route, lui aussi: en 1556, rône de saint Pierre est de nouveau occupé par un pontife hostile aux Farnèse, ıl IV, et le cardinal s'éloigne. Il se dirige cette fois vers Parme, où son frère avio lui donne l'hospitalité. Marguerite d'Autriche, sa femme, accueille chaleusement Don Giulio, le fait travailler et lui commande notamment, pour son e Philippe II, deux peintures aujourd'hui perdues. L'artiste voit sa réputation ndir. Il est bien traité à Parme. Tout semble aller pour le mieux quand un ıveau malheur lui arrive, une tumeur à l'œil, qu'une opération guérit mal. ux ans plus tard, il est toujours souffrant et va prendre les eaux à Lucques. utre part, le pape Paul IV prend des mesures contre les religieux vivant hors de r couvent. Son successeur, Pie IV, les oblige à aller faire viser leur dispense par les érieurs de leur monastère. Clovio doit donc entreprendre le voyage de Candiana. etrouve enfin le cardinal Farnèse à Rome en 1560 et reprend ses travaux dans la sure où sa santé le lui permet. En 1566, sa situation s'améliore, car Pie V lui orde une pension de cinquante écus, et sa bénédiction, ce qui lui guérit les yeux. eut dès lors prendre une retraite paisible. Il continue pourtant à peindre, fait le trait du duc de Parme, conseille le cardinal dans ses achats de tableaux. Le novembre 1570, il lui écrit pour lui recommander « un jeune Candiote, élève du ien, qui possède ... un rare talent en peinture ». « Je voudrais », dit-il, « le retenir 'ombre de Votre Srie ... C'est pourquoi je prie et je supplie Votre Srie. Ill... mettre à sa disposition une chambre dans le palais ». Et « le jeune Candiote », deviendra le Greco, en reconnaissance sans doute de cet appui, fera le portrait vieux maître (voir page 5).

Cependant, Clovio vieillit au milieu de ses collections, entouré de soins et visité c respect. A la fin de 1577, il fait son testament, dresse un inventaire détaillé ses biens, et meurt quelques jours plus tard, laissant au cardinal Farnèse la plus nde partie de sa collection, constituée d'ailleurs en partie grâce à lui. Car c'est z lui que Breughel vint le voir; c'est par lui sans doute qu'il connut le Titien obtint du maître deux tableaux, l'un représentant « *Le Sauveur* », l'autre une *rie-Madeleine*.

(Suite en page XVIII*)*



Don Giulio Clovio: Vénus. *Détail de la bordure encadrant la* Conversion de saint Paul, *dans le Commentaire des Epîtres de saint Paul, écrit par le cardinal Grimani. Londres, Sir John Soane's Museum. Ce livre est la plus ancienne des œuvres signées de Clovio que l'on connaisse ; à cette Vénus, symbolisant la Paix, correspond sur la page d'en face, la figure casquée du dieu de la Guerre.*

Page ci-contre :

Don Clovio: Le Saint Suaire. *Toile. 55×44 cm. Pinacothèque de Turin. Parmi les rares tableaux de Clovio conservés de nos jours, celui-ci se signale par l'originalité de la mise en scène, la finesse du paysage lointain à droite, le travail délicat de la bordure, où reparaît le style du miniaturiste. Il s'agit là très probablement d'une commande venue de Turin, où est conservé le* Saint Suaire. *Mais aucun document ancien ne fait état des relations que Clovio a pu avoir avec le Piémont.*



Retables brabançons

PAR LE COMTE J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

XIIIe au XVIe siècle, les artisans de cette province flamande composèrent, pour les monastères et les églises de l'Occident chrétien, d'admirables images de bois sculpté

ès orfèvreries mosanes et celles tre Sambre et Meuse, des XIIe et Ie siècles, les dinanderies créées du e au XVIIIe siècle, les tapisseries ruxelles, de Tournai, d'Audenaerde 'Enghien, les dentelles de Binche, Ialines, de Bruges et de Bruxelles re, ont assuré le renom des artisans es artistes qui vécurent autrefois les régions constituant la Belgique elle. On pourrait y joindre les orfè- des XVIIe et XVIIIe siècles dont oinçons se retrouvent sur les innom- les pièces fondues, martelées et ées à Liège, à Tongres, à Anvers, lines, à Mons, à Louvain, à Bruxel- à Tournai, à Gand ou à Ypres. onviendrait également de citer les tres menuisiers de Flandre, du Hai- , du Limbourg, de Namur et de de bonnes villes de notre pays, et e pas oublier non plus les céramistes denne et de Tournai, ceux-ci rivaux artisans de Sèvres.

ais notre propos est aujourd'hui udier une autre industrie d'art, des retables dont les centres prin- ux se trouvaient en Brabant, à elles, à Malines et à Anvers et qui t les fournisseurs des églises et des tiers dans de nombreuses contrées l'Occident chrétien, à la fin des s gothiques et au début de la aissance.

isqu'à cette époque, le Brabant était relativement à l'écart de la vie tique, alors qu'à Liège, à Tournai, la Vallée de la Meuse travaillaient depuis plus de deux siècles des enlumineurs, des ivoiriers, des orfèvres réputés. Au XIIIe siècle pourtant, l'art des architectes français suscita en Brabant la formation d'ateliers d'ornemanistes qui furent chargés d'exécuter les décors sculptés des églises ou des hospices. Très prospères au XIVe siècle, ils

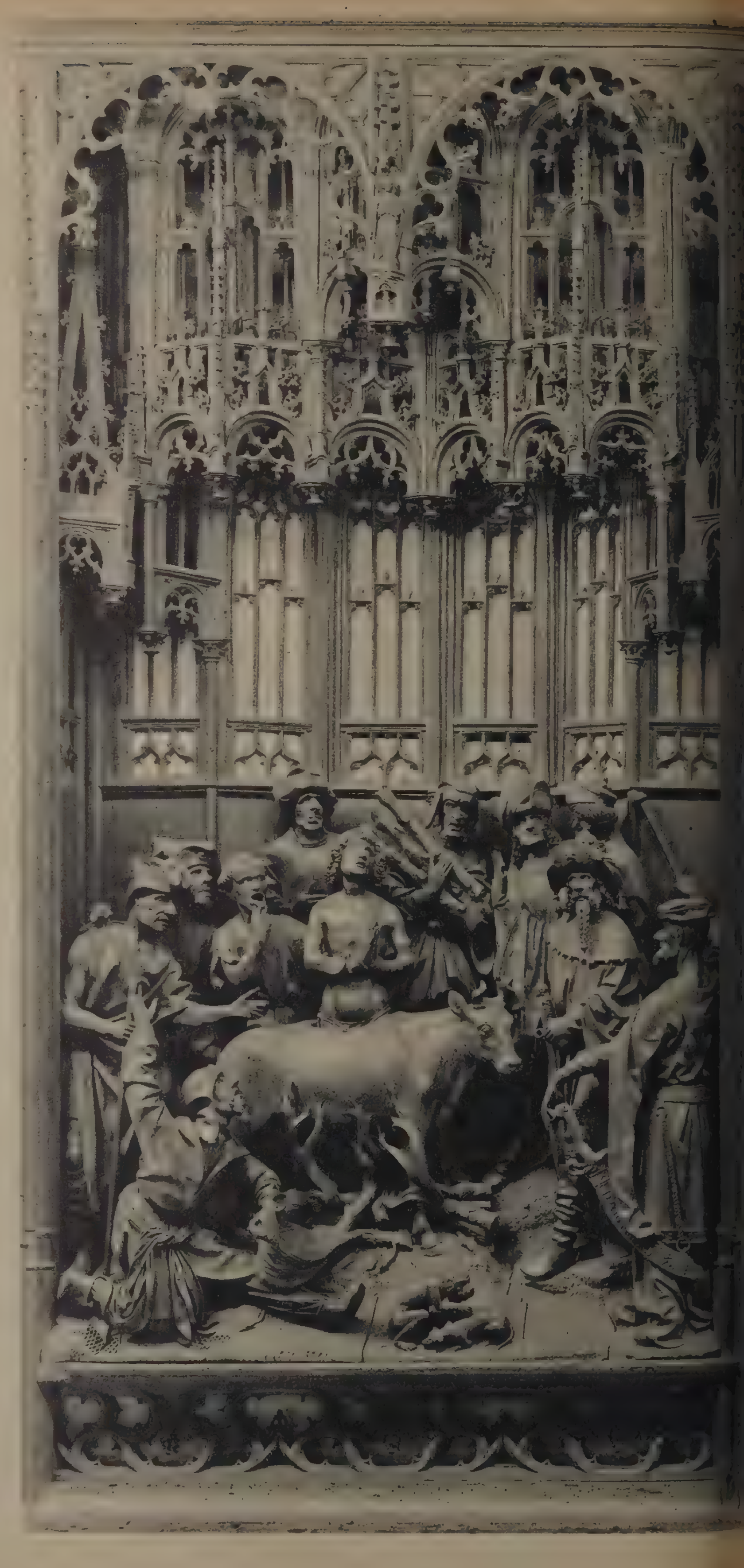


Jan Borman : Le retable de saint Georges. *Détail : la décollation du saint. La position du corps disloqué, le traitement réaliste des pieds et des mains du martyr, donnent à cette scène une intensité remarquable. La jeune femme debout au fond rappelle la Madeleine du Musée de Cluny, qui doit avoir la même origine* (*voir page 15*).

Borman : Le retable de saint Geor- *1493. Bruxelles, Musée d'Art et stoire. Détail : épisodes du martyre : rasier et la roue. Le sculpteur a u habilement, mais sans effet exces- la torsion du corps du saint entre roues tournant en sens contraire.*

connurent leur plein épanouissement au XVe siècle. Au moment où l'abus des formules toutes faites, empruntées à la Picardie ou à la Champagne, risquait de les entraîner vers un maniérisme un peu fade, la présence de Claus Sluter et de ses compagnons, inscrits en 1379 à la Guilde de Bruxelles, mit dans l'art des sculpteurs brabançons une vigueur nouvelle. L'influence de peintres comme Van Eyck les oriente vers un réalisme simple, dans le retable de Haeckendover (1430) par exemple, tandis que le pathétique impressionnant de Van der Weyden a son écho dans les Calvaires, les Vierges de Pitié, les Mises au Tombeau que les imagiers brabançons produisent alors en grand nombre. Ils trouvent ainsi peu à peu leur voie propre et un style original, non plus dans un art monumental, mais dans le cadre plus restreint des sculptures qui constituaient le décor intérieur des églises, stalles, jubés, monuments votifs. C'est alors que se multiplient les retables de bois sculpté, commandés par les confréries et les corporations, qui vont faire la gloire des sculpteurs de la province. Après une période de recherches et de tâtonnements, durant laquelle ils réalisent des ensembles dont les différents tableaux se juxtaposent parfois sans cohérence, ils atteignent, vers 1480, une véritable maîtrise. Les sujets, empruntés à la Passion, à la vie de la Vierge, à la Légende Dorée, sont encadrés de motifs flamboyants, pinacles, gables et fleurons, auxquels se mêleront, à partir du XVIe siècle, des ornements à l'italienne. Les retables brabançons sont recherchés dans toute l'Europe, en Italie et en France, en Allemagne, en Espagne et jusque dans ses colonies. L'abondance de cette production amène encore certaines faiblesses d'exécution, certaines banalités. Mais elle demeure dans l'ensemble un témoignage artistique exceptionnel et on y compte plus d'un chef-d'œuvre.

On trouve des retables brabançons dans maintes églises de Belgique: à Lombeek Notre-Dame, à Louvain et à Corbeek Dyle, en Brabant; à Boussu, à Buvrinnes et Enghien en Hainaut; à



Retable de saint Georges. *Détails. A gauche, le saint est placé dans un bœuf d'airain au-dessus d'un brasier. Sur la ceinture du personnage de droite, on lit la date de 1493. Au centre, le saint est pendu par les pieds au-dessus du feu. A droite, la flagellation de saint Georges. Le caractère réaliste de l'art de Borman apparaît dans les visages expressifs des bourreaux et le détail inattendu du singe épuçant le chien au premier plan à gauche.*





Retable de Hérenthals. *Détail. Cette scène de martyre rappelle, dans un style plus lourd, le retable de saint Georges. (Le bourreau armé d'une hache, porte le vêtement à crevés du XVIe siècle.)*

Opitter, S'Heren-Elderen et Neerhaeren dans le Limbourg; mais aussi et surtout aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Plus de trente retables brabançons sont admirablement conservés en Suède; et on peut en voir d'autres, de la même provenance, en Westphalie, en Rhénanie, en Basse-Saxe et sur les bords de la Baltique, en Finlande et au Danemark. Des retables sculptés ont été envoyés en Islande, aux Pays-Bas du Nord, en Italie, en Espagne et jusqu'aux îles Canaries. Bien entendu, on peut en admirer en France, à Paris, aux Musées du Louvre, de Cluny et des Arts Décoratifs, en l'église Saint-Germain l'Auxerrois, en Champagne à Ricey-Bas; en Bretagne à Rennes, dans l'Oise à Maignelay; en Bourgogne à Dijon, dans le Jura à Baume-les-Messieurs; dans le Nord à La Flamengrie et dans les environs d'Avesnes. Il faut ajouter à cette liste sommaire les fragments de retables qui peuplent les musées d'Europe et d'Amérique et les collections particulières.

On se trouve en présence d'une production immense qui devrait faire l'objet d'un corpus. Nous en avons déjà traité dans de nombreuses publications. Nous nous occuperons plus spécialement ici d'œuvres sorties d'un même centre et vraisemblablement d'un même atelier familial, celui des Borman, établis à Bruxelles au XVe siècle et dont l'activité se poursuivit jusque très avant dans le XVIe siècle.

Citons, parmi les sculpteurs de cet atelier, trois Jan (Jean), l'un dénommé le Vieux, le second et le plus doué l'auteur du retable de saint Georges de nos Musées Royaux, et le troisième appelé « Jean le Jeune », à qui l'on doit nombre de sculptures autrefois attribuées à son père.

De Jan Borman le Vieux, nous ne savons quasi-rien; de Jan Borman, l'auteur du retable de saint Georges, nous savons qu'il travaillait déjà vers 1470, qu'il était en pleine activité en 1493 et qu'il reçut encore des commandes

début du XVI[e] siècle. Son fils comnça à travailler vingt ans après lui 90) et il était encore chargé de trax en 1522. Il doit avoir eu, comme es, un Pasquier et un Guillaume aul qn ne peut attribuer aucune œuvre, dis que Pasquier est cité quand il it du retable de Hérenthals et parfois lement pour le retable de Lombeek. 'œuvre maîtresse de Jan Borman est retable de saint Georges conservé Musées Royaux d'Art et d'Histoire ruxelles. Il a été exécuté pour Notrene-de-Dehors, à Louvain, qui était atoire des Arbalétriers, et nous le oduisons ici (voir p. 10, 11, 12-13). nsemble, achevé en 1493, évoque, en compartiments, les sept épisodes de passion de Georges de Cappadoce, tyrisé à Lydia. Le patron de l'Anglee et de la Chevalerie chrétienne y est , mis dans un feu, flagellé, suspendu tête en bas au-dessus d'un foyer, uffé dans un bœuf en laiton, torturé ouveau et finalement décapité en pagnie de deux jeunes femmes ayant fait et cause pour lui.

a date de 1493, inscrite sur le retaest confirmée par des comptes d'arves. Elle est à retenir: elle permet, ffet, d'affirmer que Jan Borman fut eughelien » soixante ans avant Pierre ughel l'Ancien. On constate égalet que cet artiste est, à la fin des ps gothiques, réaliste à la façon n Constantin Meunier — l'anatomie guère de secrets pour lui — et l est psychologue: sa représentation martyre de saint Georges, entouré bires et de bourreaux qui font du en le brutalisant et en l'injuriant, que des méthodes qui ne sont heureusement pas tombées dans le domaine de l'Histoire ancienne.

an Borman sait observer les gestes s réflexes humains; il en fait autant pour les animaux; voyez ce chien qui se gratte ou ce singe épuçant un chien, fort pressé d'ailleurs d'échapper à son bienfaiteur. Parmi ses tortionnaires, saint Georges est impassible. Son corps, d'un modelé élégant et nerveux, suit les canons de la Cour de Bourgogne, où Philippe le Bon et Charles le Hardy, tous deux grands et minces, donnèrent le ton aux courtisans soucieux de les imiter dans leurs attitudes et leurs goûts.

Jan Borman sait être précis dans le rendu de l'anatomie, des traits d'un visage, des détails d'un mouvement. Il nous montre saint Georges résigné, calme dans les tourments, impassible sous les coups, Dacien, l'ordonnateur du supplice, et son conseiller, sévères et hautains, les bourreaux, vulgaires et grimaçants: toute une série de masques pleins de hargne.

Ce que j'admire le plus chez lui, c'est son adresse à traiter les mains

Retable de Hérenthals. *Détail. Le style, issu de J. Borman, s'oriente vers la caricature.*



Détail d'une statuette de Marie Madeleine, *conservée au Musée de l'Hôtel de Cluny. Cette image évoque Marie de Bourgogne à 18 ans : même front bombé, même nez, même bouche, même menton que sur le tombeau (voir page 16). La question se pose de savoir si l'artiste, vraisemblablement Jan Borman, l'auteur du retable de saint Georges, a « portraituré » celle qui fut l'épouse de Maximilien d'Autriche ou si, simplement, il s'est souvenu d'elle en sculptant cette œuvre, que nous situons vers 1485 d'après son style.*



Retable de Lombeck. *Détail : La Nativité de la Vierge. Vers 1515.*

qui sont fines, même quand il s'agit de celles de tortionnaires. Il y a là des mains qui prient, des mains qui ordonnent, des mains qui gesticulent, des mains crispées, et on peut dire qu'on reconnaît une œuvre du maître du retable de saint Georges rien qu'à observer la structure des doigts fuselés.

Jan Borman sait, d'autre part, amener le sourire au milieu du tragique: représentant la décapitation de saint Georges et celle d'une jeune femme, il nous montre le bourreau dont la chemise dépasse les hauts-de-chausses parce que les aiguillettes viennent de craquer. Le spectateur crispé par le dramatique et cruel spectacle qui lui a été imposé est néanmoins tenté de sourire. Un tel contraste n'est d'ailleurs pas une invention de l'imagier; ce trait iconographique était connu de Roger de la Pasture (Roger van der Weyden), né à Tournai, mais peintre officiel de Bruxelles (il fut enterré en 1464 à Sainte-Gudule), et dont l'influence sur ses contemporains et ses successeurs fut immense.

Avant de quitter Jan Borman, disons que l'auteur du retable de saint Georges sculpta la statue de Marie de Bourgogne, fondue par Renier van Thienen, dorée par Pierre de Beckere et conservée aujourd'hui à Notre-Dame de Bruges. Jan Borman connaissait donc les traits de l'épouse de Maximilien, la fille du Téméraire, et il semble s'en être inspiré en figurant la jeune femme debout à gauche dans le martyre de saint Georges. Il s'en est souvenu également, sans doute, en sculptant des figures de saints et entre autres deux Madeleine conservées, l'une au Musée de Cluny et l'autre à Bruxelles au Cinquantenaire. L'examen des images reproduites pages 11, 15 et 16 paraît probant à cet égard.

Il ne s'agit pas, à vrai dire, de portraits, mais d'un type féminin qui dut, en son temps, être remarqué et admiré, comme le sont aujourd'hui certains types féminins pris au monde des Cours, du théâtre ou du cinéma et qui, volontairement ou involontairement, conditionnent des attitudes, des expressions, des coiffures ou des modes.

Le maître de Lombeek n'est pas aussi dramatique que Jan Borman; il est vrai que l'ensemble qui lui donne son nom est avant tout consacré à la Vierge et à la Nuit de Noël, rappelant, d'une part, la Présentation de Marie au Temple, ses Fiançailles et, d'autre part, sa Dormition, ses Funérailles et son Assomption. Les figures sont tassées et plus étoffées; il existe entre l'imagier de Lombeek et l'auteur du retable de saint Georges une différence analogue à celle qu'on trouve entre Thierry Bouts et Gérard David.

Le retable de saint Georges est totalement gothique par sa structure, son iconographie, les modes et les ornements qu'il met en œuvre. Le retable de Lombeek, lui, fait une large part au passé, mais est aussi marqué par la Renaissance.

Les qualités de Jan Borman se retrouvent chez le maître du retable de Lombeek, mais à un degré moindre. C'est cependant un bon observateur: ainsi quand il montre la Nativité de Marie avec sainte Anne dolente que



Tombeau de Marie de Bourgogne *(morte en 1482), exécuté entre 1495 et 1502, par Jan Borman, en collaboration avec le fondeur van Thienen et l'orfèvre de Beckere.*



ble de Lombeck. *Détail. On voit ici les Fiançailles de Marie et la Nativité. Les sujets sont noyés dans une floraison de ts flamboyants : pinacles, lobes, fleurons, flammes, mouchettes, accolades. Quelques ornements sont Renaissance; ici et là des restaurations : le berger à droite, l'Enfant au sol.*

nforte une amie, la Vierge nouveau- aux soins de jeunes femmes, la ante préparant une panade. Il y a là les détails d'une chambre sur elle veille Moïse tenant les Tables à Loi. Comme de coutume en Bra- et en Flandre, le lit est sur une ade. Il est bâti par cadres et pan- ux garnis de parchemins et amorti de eaux et d'un crétage flamboyant. sculpteur représente les courtines mbrequins relevées en partie en l'oreiller lacé sur le côté, détail nous connaissons déjà par les res de Roger de la Pasture, le près du lit, le dressoir, la chemi- et ses chenets, le panier rempli d'accessoires et divers ustensiles et plats. Le maître de Lombeek connaît comme Jan Borman les barbes ou les nattes tressées, les figures vues de dos et de trois-quarts, les personnages accoutrés de somptueux vêtements. Mais la mode chez lui est déjà plus évoluée. Si, sur le retable de saint Georges, dans la scène de décapitation, les deux jeunes femmes ont des robes de coupe nettement gothique, dans le retable de Lombeek, les corsages, les manches, les coiffes, les chaussures, appartiennent au goût d'une époque de transition où les lignes gothiques cèdent le pas à des formes plus cassées, plus lourdes, où l'on trouve l'usage des crevés, ignorés au XVe siècle.

Dans le retable de Hérenthals, le maître suit les traditions de ses devanciers sans jamais atteindre à leur maîtrise. Les bourreaux n'ont plus rien de réel. On croirait des inventions pour une mascarade grotesque. Les martyrs ont des corps sans élégance. En réalité, il s'agit d'un art qui se survit et qui, peut-être pour avoir trop dit, n'a plus rien d'original à exprimer.

Si vous voulez en savoir davantage

Le comte J. de Borchgrave d'Altena, conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, est un des rares spécialistes du sujet. Consultez son livre sur Les Retables brabançons *(Bruxelles, 1942).*



Sa grande rétrospective après Hambour[g]

Marc Chagal[l]

et Munich vient à Paris

PAR JEAN GRENIER



◄ Le Mariage. *1922. Pointe-sèche. 14,[5] 16,2 cm. Pl. 16 de « Ma Vie ». Dans c[ette] gravure Chagall a représenté une sc[ène] de mariage à Vitebsk, son village na[tal]. Pendant la première guerre mondiale [en] Russie, Chagall écrivit une sorte d'histo[ire] de ses premières années. En 1922, à B[er]lin, il réalisa une série de pointes-sèc[hes] destinées à l'illustration du livre. [Ce] sont les premières gravures de l'artis[te].*

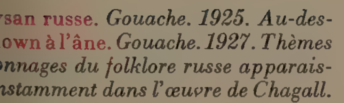
-contre :

l apprenant à peindre à des enfants. ı, 1919. Après la Révolution russe, fut nommé commissaire aux Arts à Vitebsk. Il y fonda une ie de peinture où il invita Lissitzky, tch, Pougny, etc., à venir enseigner.

l en 1923. *Photo faite à Berlin; venait de quitter la Russie. La re exposition Chagall avait été ée en 1914, à Berlin justement, par pe « Der Sturm ». Quand le peintre ouva en exil dans la capitale nde, il se familiarisa avec les ues de la gravure, qui devait deve- de ses modes d'expression favoris.* ►






san russe. *Gouache. 1925. Au-des-* own à l'âne. *Gouache. 1927. Thèmes nnages du folklore russe apparais- nstamment dans l'œuvre de Chagall.*

Tout est courbe dans le visage de Chagall: les sourcils en accent circonflexe, la bouche qui n'est pas sinueuse mais franchement semi-circulaire, le nez légèrement courbé, les yeux arrondis, les cheveux à demi fous. Les physiognomonistes, du temps de Balzac, auraient, en partant de là, fait le portrait moral de l'homme. Ils auraient dit: finesse dans l'esprit, fantaisie dans l'art, abandon dans la vie, intuition par le cœur, bref, toutes les qualités qui viennent d'une harmonie intérieure et font que l'homme a en lui-même son assurance et son repos. Oui, quelles que soient les circonstances, et celles-ci peuvent être cruelles et elles peuvent désarçonner quelqu'un: les révolutions, les guerres, les deuils... Mais un navire bien gréé, bien lesté, dont la coque est faite pour épouser la mer, peut s'élever au plus haut de la lame sans danger; il ne se brisera pas en retombant.

Cela ne va pas sans *jeu.* Chagall se présente sous un aspect éternellement jeune parce qu'il est toujours prêt à bondir et à rebondir. N'est-ce pas la jeunesse que ce don de la ressource ? Il est difficile de rattraper la balle qu'il vous lance; lui-même est déjà loin et hors d'atteinte. Il s'amuse, non sans une pointe de mélancolie. Toujours vif, mais avec un regard sur lui-même et le pauvre sort des hommes. Je suppose que dans la conversation de Henri Heine il y avait quelque chose de pareil, mais en plus désabusé et amer de la part du poète. L'*Intermezzo* du peintre contient plus de ciel bleu; et ses personnages s'envolent au lieu de se pencher sur des fleurs qui pâlissent. Mais c'est la même sorte de jeu, la même manière d'enrober l'amertume dans la douceur. « J'ai soixante-dix ans, vous dit Chagall, on va faire une grande exposition de mon œuvre, je m'excuse... » Il s'excuse de son âge et de son œuvre, il s'excuse de beaucoup de choses dont il ne s'accuse pas.

Nous sommes entraînés avec lui dans un univers en mouvement. Chagall signifie en russe: marcher à grands pas. C'est un homme qui ne cesse pas d'avancer. Il parle également d'abondance. Maïakovski lui disait: « Chagall, tu es un bon garçon qui parle trop ». Cette volubilité est celle des hommes qui ont l'amour de la vie proche et quotidienne, à qui tout parle des objets et des personnes, qui sont sensibles à tous les contacts.

On n'a pas souvent l'impression, en passant de la vie de Chagall à son œuvre, qu'il y ait changement de registre. Le même parfum d'intimité s'en dégage. Chagall vous parle directement, il s'adresse à vous dans un cas comme dans l'autre. Avec cela, il est toujours en scène: il se voit vivre et il vous voit vivre, il vous entend parler et il s'entend parler, le dédoublement est continuel; c'est bien un jeu dans lequel il entraîne son interlocuteur — jeu dans lequel le rire est proche des larmes, le sérieux du frivole et l'amour-propre de l'oubli de soi. « Que suis-je ? s'écrie Chagall (mezza voce). Rien, je ne vois rien en moi. » « Suis-je célèbre ? On le dit, mais regardez-moi: je ne suis pas célèbre. » Je le regarde. En effet, je le vois dépouillé de sa célébrité et ne la méritant que mieux.

Vous essayez de le suivre. Il vous mène par un chemin détourné là où vous vous proposez d'aller, croyez-vous. Toujours naturel et vous ramenant au naturel: « J'aime les braves gens », dit-il — et, en effet, on le voit dans son village en compagnie du charpentier et du rabbin, entre un jardin et un poulailler, dans un de ces villages en bois où, lorsque vous vous êtes marié, les voisins se réunissent pour vous construire en quelques jours une isba qui sera votre foyer. Quand même on ne mettrait pas tout en commun, on vit cœur à cœur, ennemis et amis, ensemble, avec les mêmes traditions, les mêmes légendes, les mêmes mœurs pour vous protéger et vous tenir chaud. Qu'il naisse dans cette communauté quelqu'un qui ressemble à l'oiseau migrateur, il gardera en lui la marque de sa naissance: il y sera fidèle.

La Maison du grand-père. *1922. Poin sèche. 20,9×16,1 cm. Planche 12 « Ma Vie ». Dans ce livre, Chag raconte comment, un jour qu'on cherch partout son grand-père, on le trou assis sur un tuyau de chemin*
▼





▲
Le Charlatan. *Eau-forte et pointe-sèch 29,9×24,1. Planche 71 des « Fables La Fontaine », un des grands livr illustrés par Chagall, à la demande Vollard. Comme tous les ouvrages co mandés par Vollard à l'artiste, celui n'a vu le jour qu'après la mort de l' teur. Il a été publié par Tériade en 19*

◄ À la Russie, aux Anes et aux Autr *Huile. 1911. Musée d'Art Modern Paris. De 1910 à 1914, Chagall séjour à Paris et résida à « La Ruche », célèbre communauté d'artistes. C'est cette époque que datent les grandes comp sitions fantastiques qui enchantaient amis Apollinaire, Cendrars, Max Jac*

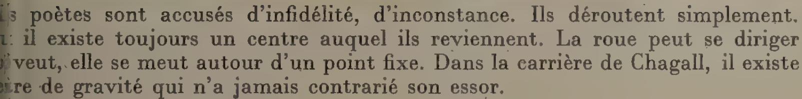




Bella, *la première femme de l'artiste, qu'il épousa à Moscou en 1915. Chagall écrivit à son sujet: « Elle survole depuis longtemps à travers mes toiles, guidant mon art ».*

Ci-dessus, à gauche :

Les Noces. *Détail. 98×188 cm. 1910. Coll. de l'artiste. Peinte à Paris comme la toile reproduite au bas de la page ci-contre, cette composition est une évocation poétique de la vie russe traditionnelle.*



…s poètes sont accusés d'infidélité, d'inconstance. Ils déroutent simplement. … il existe toujours un centre auquel ils reviennent. La roue peut se diriger …veut, elle se meut autour d'un point fixe. Dans la carrière de Chagall, il existe …re de gravité qui n'a jamais contrarié son essor.

…mme tous les grands artistes, Chagall se met tout entier dans son œuvre. … n'est ni un cérébral ni un sensuel, c'est un lyrique. Si nous parlons de la ques-…i divise les peintres et les amateurs de peinture, celle qui consiste à savoir …ure doit apparaître sur la toile ou si celle-ci ne doit rien trahir de ce qui est …issable et exprimable, Chagall dit qu'il n'a pas à prendre parti. « Reconnais-…as reconnaissable, qu'importe ! Faisons une exposition où tous les tableaux …mis à l'envers et l'on verra. »

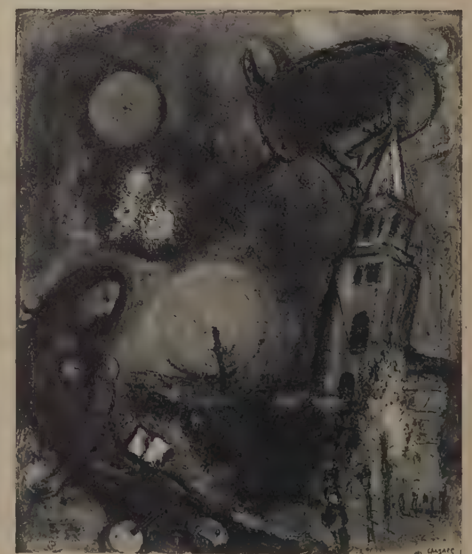
…our ma part, je n'ai jamais aimé le réalisme, dit-il. Quand je suis arrivé … je n'ai pas adhéré au mouvement cubiste qui était en plein essor, j'ai cherché …re mouvement. Les bouteilles, les guitares... les cubes, les cylindres... tout …st encore de la réalité en différents genres. Mes tableaux étaient illogiques et …listes — bien avant le surréalisme. Ce que je voulais, c'était un réalisme, …veut, mais psychique, donc tout autre chose qu'un réalisme de l'objet ou de …e géométrique. » Chagall, tout en admirant Matisse et Bonnard, les considérait … des réalistes — Debussy était « réaliste ». Mais pas Strawinsky ! « On a dit …peinture: c'est de la littérature à cause de cela. Je ne copiais pas la réalité … on l'entendait. Je faisais des constructions formelles. Il y avait des formes …a peinture, ce n'étaient pas celles des objets utiles ni celles des objets abstraits. »

… seule chose qui compte quand il s'agit de peinture, c'est la matière. Chagall …pas: la matière, il dit la *chimie* et il a continuellement ce mot à la bouche. …a « la chimie », tel autre ne l'a pas.

… « chimie » est donc une qualité irréductible. On peut énumérer les composantes … matière » picturale, on ne peut pour autant prévoir la résultante qui est la … Tel peintre travaille dans les noirs, tel autre aussi; le premier touche, le second … que surprendre. Tel peintre se plaît dans les rapports les plus audacieux, … l'assentiment; tel autre dont l'audace est moins grande ne fait que choquer. …les abstraits qui enchantent; et d'autres, avec des structures analogues, qui …et.

…agall ajoute ceci: c'est que la Chimie n'est que la manifestation du Naturel …u'est-ce que le naturel ? C'est ce qui n'est pas tendu, ce qui n'est pas forcé. …, Mozart sont naturels: on aurait tort de dire qu'ils sont « jolis ». Le joli … prétention, il suppose que l'artiste est « tendu ». Il y a pourtant, d'après … de très grands artistes qui s'écartent légèrement de cet idéal de non-tension, …s un sens, soit dans un autre. Cézanne voit la Nature un peu crispée, Renoir … assez chantante; Courbet demeure dans un équilibre harmonieux. (Courbet, … Gauguin représenteraient « la noblesse de la chimie ».) Mondrian est plus proche … quilibre que Kandinsky. (Rien n'est plus classique que ce critère, bien qu'il







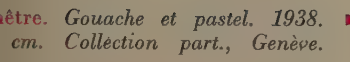
ntre, sa femme Bella et leur fille *otographiés en 1923, l'année où ils lèrent à Paris, dans un atelier de e d'Orléans. On reconnaît, sur la quelques-unes des plus célèbres toi- eintre : à gauche,* Moi et le Village. *Musée d'Art Moderne, New York; ous,* Le Vieux Juif. *Stedelijk Mus., dam ; au centre,* Anniversaire. *923. Fondation Guggenheim, New à droite,* La Maison grise. *1917.*

contre, en bas, de gauche à droite :

rtrait. *Huile. 1914. Collection particulière, Paris. Détail.*

ermain-des-Prés. *100 × 81 cm. Collection J. Neubauer, Paris. s joyeuses toiles de Paris, exé- par Chagall lorsqu'il retrouva la après la seconde guerre mondiale.*

tion *pour les « Mille et Une Gouache. 1946. Deux ans après peint cette gouache, Chagall en e sujet et exécuta 13 lithos en pour une édition de l'ouvrage antheon Books, à New York.*



être. *Gouache et pastel. 1938.* ► *cm. Collection part., Genève.*

ella Chagall et Ida enfant.

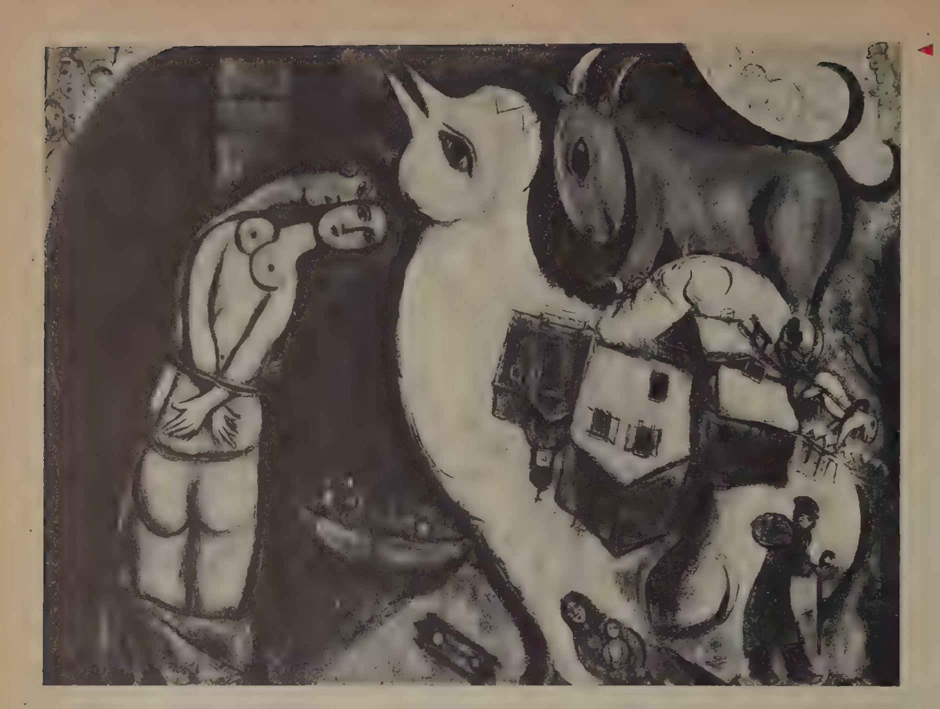


puisse s'étendre aux arts les plus différents.) La chimie, c'est la sérénité de la Nature: « Regardez un arbre... est-ce qu'il est fâché ? »

Chagall insiste sur les qualités morales nécessaires à l'artiste. Pour lui, la virginité de la pâte va d'accord avec la pureté du cœur. Il est offusqué surtout par la violence des couleurs qui, dit-il, « lui montent au nez », par la brutalité de la présentation. « Les grands artistes n'ont que faire de ce tape-à-l'œil. Leurs couleurs les plus fortes sont comme évaporées; la toile est transparente, aérée... Si je crée avec le cœur, presque tout de mes intentions demeure; si c'est avec la tête, presque rien. Il ne faut pas craindre d'être soi-même, de n'exprimer que soi. Si vous êtes complètement sincère, ce que vous faites, ce que vous dites conviendra aux autres. Il faut faire attention à ne pas laisser son œuvre se recouvrir de mousse. » (La mousse, c'est tout ce qui cache votre désir profond, tout ce qui vous empêche d'être vous-même.)

« Dans le retour actuel à l'impressionnisme il y a un malentendu. Claude Monet a la vraie « chimie ». Même dans sa « période argentée » il a une « pureté ensoleillée ». On ne reconnaissait pas cela. Ses *Nymphéas* étaient invendables. J'ai parlé en faveur de Monet. Je suis heureux de voir qu'il est maintenant très apprécié. Mais s'il l'est, c'est parce qu'on a cru qu'il faisait du « flou ». Aussi les jeunes se sont-ils mis à faire du flou. Or, ce n'est pas cela du tout qui fait le mérite de Monet et la grandeur de son œuvre. »

Si nous en revenons aux conditions de vie de l'artiste, aucune considération ne doit être admise qui fasse échec à l'inspiration, qui soit un obstacle à la liberté créatrice. Quand Chagall est allé en Italie, il a admiré Giotto et les Masaccio. Et il s'est dit: pour qu'un homme aussi éloigné de nous que Masaccio puisse nous émouvoir, il faut qu'il ait joui d'une liberté entière et que la puissance alors régnante, l'Eglise,



◄ Le Couple enchaîné. *Huile. 96×128 cm. 1951. De cette période datent une sér[ie] d'œuvres ayant pour sujet des amoureu[x].*

Le Jongleur. *Huile. 110×79 cm. 194[?]. Art Institute, Chicago. Les tableaux [et] les gravures de cette époque marquent [la] réapparition d'un thème ancien : le cirqu[e]. Les œuvres sont généralement organisé[es] autour de formes circulaires : la pist[e], une roue de bicyclette, des cerceaux. Sou[-]vent, comme ici, l'artiste mélange dans s[es] toiles des éléments animaux et humain[s].*



lui ait garanti cette liberté — servant ainsi de modèle à tous les pouvoirs établis. Aussi Chagall a-t-il érigé un critère: la liberté totale. Au règne de la fantaisie, il ne pose pas de limites et il se fâcherait si on lui demandait où il a pris tel ou tel motif — par exemple la bête à deux cornes droites et pointues que l'on trouve dans ses premières toiles et qui n'a cessé de revenir sous sa main. (Le bestiaire de Chagall est joyeux — à l'encontre de celui de Brueghel — par exemple le coq, symbole de la vigilance et de l'aurore, qui revient souvent sous sa main.) Cela fait partie du monde fantastique qu'il a créé, et il a passé toute sa vie dans ce monde-là. L'art de Chagall n'est ni réaliste ni irréaliste. On pourrait dire qu'il est surréaliste si le mot n'avait été créé et porté avec éclat par une école justement illustre.

En Chagall comme en la plupart des grands artistes, l'enfance est toujours vivante. Ils doivent tout à cette enfance qui, en dépit de tout ce qu'ils ont appris ensuite et grâce à tout ce qu'ils ont oublié, demeure leur force et leur soutien. Ils s'y réfèrent et reprennent leur route sans défaillance. Ils peuvent traverser alors cet enfer qu'est le monde des Arts — qui de loin paraît être un paradis. La mauvaise foi, la malveillance, l'abus de confiance, l'escroquerie, la calomnie, la trahison, le vol et le mensonge, tel est le pain quotidien qui vous est servi dans ce monde, sans préjudice de la misère et de la corruption qui les accompagnent et les orchestrent.

Chagall a connu tout cela, mais pas tout de suite. Il est né en 1887 à Vitebsk, dans un milieu pauvre, fermé sur lui-même, sans horizon, où l'existence quotidienne se partage entre le poêle près duquel on mange et on dort, et la synagogue où l'on chante et l'on étudie. Le père de Chagall avait un dur métier: il servait de manœuvre à un dépositaire de conserves de harengs; et le cœur de son fils se crispait « comme un craquelin turc » à le voir soulever les tonneaux ou manipuler les harengs de ses mains gelées. Cet homme accablé de soucis — il avait huit enfants — ridé, aux yeux couleur de cendre, avait un cœur amer: rien d'étonnant à cela. Le grand-père avait des occupations plus intéressantes: c'était un boucher-sacrificateur, c'est-à-dire chargé d'égorger les bêtes selon les rites. Son petit-fils le voyait faire une prière, puis enfoncer le couteau dans le cou d'une vache jusqu'à ce que mort s'ensuivît, la dépecer et la suspendre au plafond.

Le grand-père ne manquait pas de fantaisie: un jour de fête, où on le cherchait partout, on finit par le trouver mangeant des carottes sur le toit, assis sur une cheminée.

Le petit Chagall était ravi par cet homme à la fois si grave et si léger. Il n'en garda que la légèreté au sens où Platon dit que le poète est une chose légère, et la poésie un aimant qui nous attire en haut. Ceci est vrai de Chagall au sens littéral, et son œuvre entière est comme un album d'images de lévitation. Voyez ses animaux danser dans le ciel, ses personnages sortir des fenêtres, ses violons chanter au-dessus de la terre. Alors que l'axe transversal de la Nature, pour tous les peintres, se situe au niveau des yeux, avec cette différence que, pour les classiques, l'accent est mis sur les premiers plans, pour les romantiques sur la ligne d'horizon, alors que ce même axe passe pour les surréalistes au-dessous du niveau des yeux, dans les profondeurs, il passe chez Chagall bien au-dessus, ce qui produit un fantastique pareil à celui d'Hoffmann.

(Suite page 57.)

Page ci-contre :

Le Poète à la tête renversée. *Hu[ile]. 197×146 cm. 1911. Coll. Arensb[erg], Musée de Philadelphie. Des personna[ges] renversés, ou dont la tête est à l'enve[rs] apparaissent souvent dans l'œuvre [de] Chagall. Parfois, l'artiste veut exprim[er] une émotion immédiate comme l'ivresse [de] l'amour, d'autres fois, une modification [de] l'ordre établi, témoignant de sa fantai[sie].*

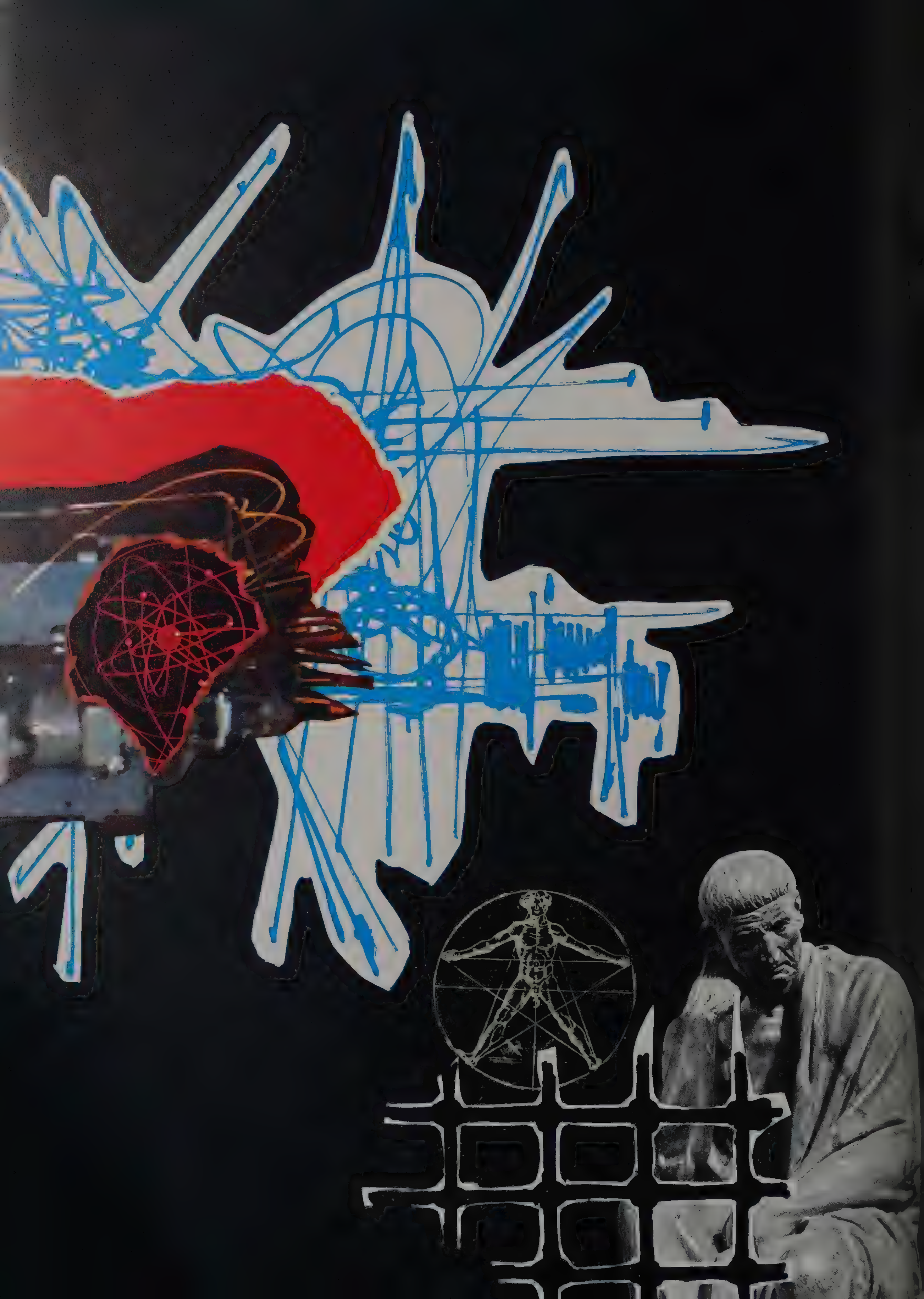
Pages 26 et 27 :

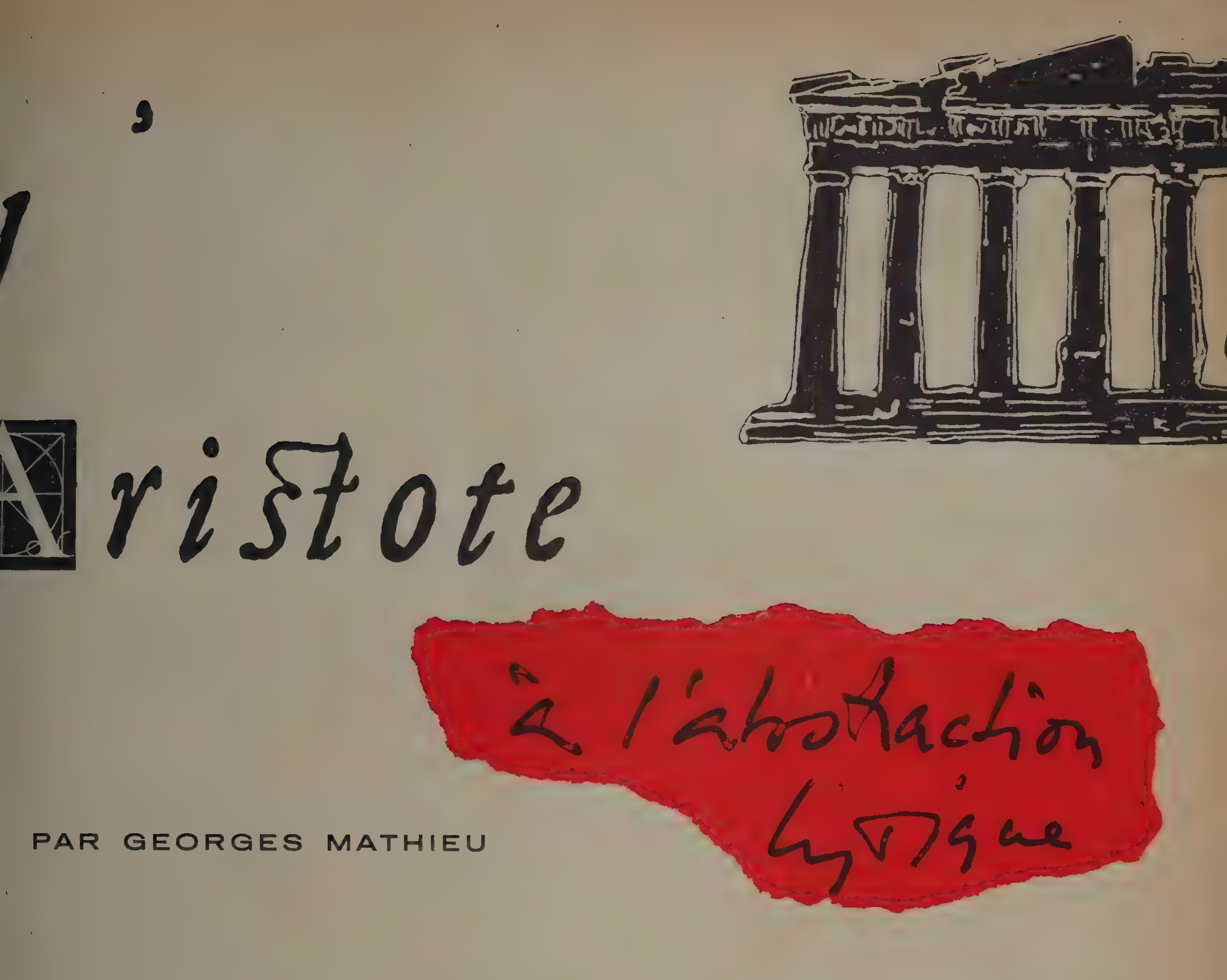
Le Concert. *Huile. 1957. 140×239,5 [cm]. Collection galerie Maeght. Après [une] période tourmentée par la pensée [des] persécutions juives, Chagall s'insta[lle] à Vence en 1950. Le soleil et la lumi[ère] du Midi de la France, la végétati[on] exubérante, redonnent au peintre le g[oût] des thèmes joyeux et des couleurs vi[ves].*











PAR GEORGES MATHIEU

Un des peintres les plus discutés de la jeune génération parle de l'art contemporain dans cet article qu'il a illustré et mis en pages à sa manière

notre culture s'est laissé envahir fin du Moyen Age par la pensée e qui voulait le cosmos à la mesure me et empêchait que les moyens la préhension de l'Univers fussent ue ceux donnés par la raison et

art pictural occidental a donc été r des notions de perfection qui de l'artisanat en ce qu'elles sont ées et se matérialisent selon des prévus.

dix ans, des deux côtés de l'Atlan- peinture a, dans certains aspects raction lyrique, secoué le joug de héritage. Cette révolution est ordre *morphologique* d'abord — la s'est, en effet, débarrassée des derniers canons de beauté pour retrouver le néant des limites de la liberté à partir de laquelle tout redevient possible. D'ordre *esthétique* ensuite — l'improvisation régit désormais presque la totalité de la durée de l'acte créateur: les notions de préméditation et de référence à un modèle, à une forme, à un geste déjà utilisé, se trouvent définitivement bannis. Pour la première fois en Occident, la vitesse dans l'exécution devient licite. D'ordre *sémantique* enfin — cette révolution est peut-être la plus grande qu'il nous a été donné de vivre dans le domaine de la pensée depuis la création du monde. Si, de tout temps, la signification avait précédé le signe, désormais l'ordre dans le rapport signe-signifié se trouve pour la première fois inversé. Une phénoménologie catégoriquement nouvelle s'élabore dans le domaine de l'expression, commandant une structuration également nouvelle des formes à partir d'un « nada » total.

DE L'IDÉAL AU POSSIBLE

Pour nous en tenir à l'Occident, du début de la décadence de notre civilisation, c'est-à-dire le XIII[e] siècle, nous passons de l'*idéal* au *réel*, du *réel* à l'*abstrait*, de l'*abstrait* au *possible*. Giotto et les Primitifs italiens sont à l'origine de la formation d'un style qui, en passant par Fra Angelico et Uccello, va s'épanouir dans cette lourde entreprise de sclérose de l'esprit qui s'appelle la Renaissance, avec Botticelli, Vinci, Raphaël, Titien. Arrivés à ce stade suprême



qui continue de régir les moindres gestes et comportements de l'homme moyen d'aujourd'hui, nous sommes amenés à une autre phase plus accélérée de décadence: de l'*idéal* au *réel*.

Le flambeau de la peinture étant passé de l'Italie à la France et à Poussin en particulier, de Caravage à l'Impressionnisme, nous assistons à la désaffection progressive de l'Idéal. Abandon d'abord du sujet mythologique et apparition d'un réalisme réaliste, naturaliste, et d'une violence. Les jalons de cette route s'appellent Watteau, Chardin, Greuze, Delacroix, Courbet et Manet. Avec l'Impressionnisme, nous sommes au maximum de cette volonté matérialiste de rendre la nature telle qu'elle est « vue ».

La deuxième phase est celle du *réel* à l'*abstrait*. Sa marche est aussi évidente. Libération du réalisme photographique avec l'Impressionnisme; libération du réalisme de la couleur avec le Fauvisme; libération du réalisme des formes avec le Cubisme; libération du souci de représentation des aspects extérieurs de la réalité avec l'abstraction géométrique.

L'abstraction lyrique et l'Ecole du Pacifique correspondent à la dernière libération: celle des canons de beauté, des notions d'harmonie et de composition, de règles d'or, etc. C'est la phase suivante qui commence. Elle pourrait s'appeler de l'*abstrait* au *possible*. C'est plus qu'une phase. C'est une ère nouvelle de l'art et de la pensée, précisément celle d'une nouvelle incarnation des signes.

Dans les deux phases précédentes, le rapport signe-signification était dans le même sens. L'idée de la Madone existait avant qu'elle fût peinte par Raphaël. De même, la chaise de Van Gogh ou la pomme de Cézanne. La démarche sémantique de tout l'art abstrait antérieur à ces dix dernières années est aussi dans le même sens. Une idée de beauté, de canon classique, préexiste à l'élaboration des œuvres, qu'elles soient de Kandinsky, de Mondrian ou de Malevitch, jusqu'à leurs suiveurs d'aujourd'hui qui sont très fiers d'utiliser encore les règles d'or. Sur le plan formel, on utilise des figures préexistantes: des ronds, des carrés, des triangles. Avec l'abstraction lyrique les lois de la sémantique sont désormais inversées. De tout temps, une chose étant donnée, un signe était inventé pour elle; dès lors un signe étant donné, il sera viable et par là véritablement signe s'il trouve son incarnation. Au lieu d'une « réduction du Cosmos à l'homme », l'œuvre d'art devient une ouverture sur ce Cosmos.

LES APPARENCES

Parmi les démarches *apparemment* actuelles, je citerai d'abord celle des peintres qui abstractionnent le réel, c'est-à-dire passent de l'image au symbole. Cet art relève d'un travail progressif de stylisation et d'abstraction. L'objet existe d'abord, on en fait un signe ou un symbole et il cesse bientôt de devenir identifiable. C'est ce que René Huyghe appelle « digestion du motif réaliste par le moyen plastique ». Manessier en serait le prototype. Tout autre est la démarche qui nous intéresse, où le signe précède sa signification.

Une autre voie apparemment actuelle est celle des peintres qui reprennent subtilement l'attitude de nos ancêtres du paléolithique en y apportant en plus la conscience d'exhausser au niveau de l'œuvre d'art ce qui n'était que du domaine de la nature.

Leur grand mérite est de ne pas distingu
comme disait Rubens, « la matière d'a
la forme » et d'être en cela dans la brûla
actualité d'une démarche qui ne se v
plus classique. Je pense en particulier à
peintres figuratifs tels Dubuffet ou Fautr
ou non figuratifs tel Burri.

Une troisième tendance enfin se si
bien dans une non-figuration apparemm
lyrique. Toutefois, le processus de l'éla
ration des œuvres relève encore du cla
cisme. Satisfait d'un dessin, le pein
décide d'en faire une toile, répétant sc
puleusement à une échelle plus grande, a
de légères variantes, ce qui lui appar
comme digne d'être refait, reproduit.
arrive même, ce faisant, à donner l'impr
sion de spontanéité. Mais la question n'
pas là. Il répète, c'est-à-dire il copie. Il
crée plus. Qu'il imite une forme qu'il
créée ou qu'il n'a pas créée, la démar
est semblable. C'est cette confiance acc
dée à une forme existante qui est au fo
le véritable critère de l'esprit classique d
Hartung magistralement tire parti.

HISTORIQUE

Avant de faire la phénoménologie
cette peinture véritablement libérée q
j'appellerai « Peinture directe », je
tenter d'en faire l'historique aussi pr
que possible, définissant les différe
vocables s'y rapportant.

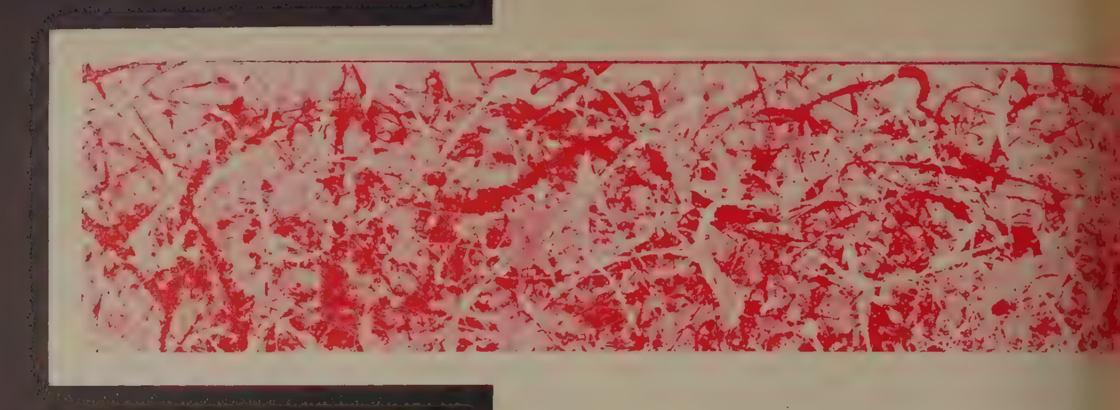
C'est le 16 décembre 1947 qu'eut li
sous le titre *Vers l'abstraction lyrique*, da
une des plus petites galeries de Paris,
« Galerie du Luxembourg », la premi
manifestation de cette révolution, c'e
à-dire la première prise de conscience
l'existence non seulement d'une tenda

nture mais d'un état nouveau. Il de la première prise de position que j'avais suscitée contre l'abs- ne cézannien, constructiviste ou icien, en faveur d'un lyrisme e toutes les servitudes. Cette ten- trouvait la simplicité qui précède nces. Désormais la voie était libre. urrait arguer que cet art avait, origines, du moins des antécédents. une œuvre existe, toutefois, pour situe historiquement, il ne suffit le ait été faite. Il faut, pour qu'elle dans le temps, dans le cadre lturel», qu'elle ait été faite avec une e non seulement de ce qu'elle est, ce qu'elle signifie, de ce qu'elle de ce qu'elle détruit.

48 Colette Allendy me demande er une seconde manifestation qui ns sa galerie en avril sous le titre S.M.T.B. » (Hartung, Wols, Pica- ly, Mathieu, Tapié, Bryen). En le la même année, j'organise une exposition réunissant des peintres lyriques américains et de Paris rie de Montparnasse. L'idée sera rois ans plus tard sous le titre nces confrontées ».

1 a lieu sous le nom de « Signifiants mel » une exposition organisée par 'apié qui confond volontiers les figuratifs et les abstraits. Cette s'exagérera et l'on parlera bientôt ture *informelle*, ce qui constitue un à moins qu'il ne s'agisse de désigner res justement non signifiants.

54, le mot *tachisme* (inventé par éguen) est vulgarisé par Charles qui, après avoir défendu jusque-là e abstraite géométrique ou cézan-



nienne, tente de faire prendre en charge l'abstraction lyrique par le Surréalisme. En plus de cette ambiguïté, l'adjectif «tachiste» en contient une autre. Il importe de souligner, en effet, que l'on ne fait pas la tache pour faire une tache, mais l'on fait la tache parce que l'on a besoin d'une certaine surface de couleur à un certain endroit et que le moyen le plus direct est d'apposer le pinceau sur la toile avec plus ou moins de violence (d'où les éclaboussures) sans avoir circonscrit préalablement l'espace que l'on veut remplir de couleur.

Symbole éclatant de l'universalité de ce nouveau langage, de l'autre côté de l'Atlantique, c'est en 1946 que Pollock passe de l'expressionnisme figuratif à la non-figuration et qu'il commence à peindre de grandes surfaces en faisant couler la peinture liquide sur la toile horizontale. Cette participation du corps à la peinture fait dire au critique Harold Rosenberg qu'il s'agit là d'*action painting*. Un véritable groupe s'organise alors à New York qui se qualifie d'*abstract expressionism*. Toutefois, on y dissocie mal la part de la figuration et celle de l'abstraction, l'intérêt de l'aventure dans l'abstraction est loin d'y être évidente: Pollock lui-même en 1953 revient à la figuration. Mais, plus importante, s'est jouée de l'autre côté des Etats-Unis, sur la côte du Pacifique, une expérience antérieure à celle de Pollock. C'est celle de Mark Tobey qui, dès 1935, dans des gouaches de petites dimensions qu'il appelle « White Writings », s'exprime dans un langage inconnu alors en Occident. La surface du papier y est presque uniformément remplie de signes sans qu'aucun centre d'intérêt ne soit apparent. C'est en pensant à Mark Tobey qui vit à Seattle et à quelques peintres de San Francisco, que Francis Taylor put en 1947 parler d'une *Ecole du Pacifique*.

PHÉNOMÉNOLOGIE

Morphologiquement, la peinture abstraite lyrique se divise donc en deux catégories: une peinture *cosmique*, où l'espace n'est plus conçu de façon classique: celle de Tobey, de Pollock ou de Riopelle; une peinture *structurante* où la signification base de signes a un rôle prépondéra Phénoménologiquement, l'acte de peinc semble répondre dans les deux cas a conditions suivantes: 1. Primauté accord à la vitesse d'exécution. 2. Absence prémeditation des formes et des gest 3. Nécessité d'un état second de conce tration.

Cette simple énumération suffit très p bablement à éveiller les plus grands dou quant à la qualité artistique de l'œuv réalisée dans ces conditions. A l'esprit oc dental, cela paraît une gageure. Il n' d'ailleurs aucunement étonnant qu'u telle incompréhension existe en Occide Sept siècles d'habitudes héritées des Gr en sont responsables. L'introduction de vitesse dans l'esthétique occidentale paraît être un phénomène capital. Elle naturellement amenée avec la libérati croissante de la peinture vis-à-vis des ré rences: référence à la nature, référence des canons de beauté, référence à u esquisse préalable. La vitesse signifie d l'abandon définitif des méthodes artisana dans la peinture au profit des méthodes création pure. Or, n'est-ce pas là la se mission de l'artiste : créer, non recopie

La vitesse alliée à l'improvisation qu'on a pu associer les formes de créati de cette peinture à celles de musiques lil rées et directes telles que le jazz ou à calligraphies orientales. C'est ce qu'An Malraux voulut exprimer en 1950 à m propos: « Enfin, un calligraphe occidenta Il ne vient à l'idée de personne en Ori de dénier toute qualité artistique aux ca graphies sous prétexte que celles-ci s faites en quelques secondes.

En dépit de cette révolution, la peint actuelle digne d'intérêt conserve de caractères traditionnels. Le premier, c que, quelles que soient les conditi d'œuvrer, le peintre devra donner li cours à sa spontanéité, mais se garder maximum de moyens de contrôle, da cette dialectique de la décision et de contemplation qui, au fond, a toujours à l'origine de l'art véritable. Le seco c'est que la peinture reste en 1959



l'expression. Expression d'un con-
ntenu éternel: le drame de l'homme
du monde. Comme le dit magnifi-
: Eliot: « Rien qui ne soit foncière-
aditionnel ne peut être vraiment
. » L'avant-garde, en effet, ce sont
nes nouvelles appréhendées un peu
ur intégration. Mais ontologique-
paradoxalement, il y a une intimité
dentité totales entre ces formes et
nes traditionnelles. La véritable
arde ne fait que continuer de la
plus logique, de la façon la plus
, la véritable tradition. La plupart
, hélas, ne voient et ne considèrent
formes extérieures de cette tradi-
mme ils ne perçoivent que les formes
res de l'avant-garde, d'où le drame...
re.

ART ET LES SCIENCES

fois, si nous assistons à l'effondre-
toutes les valeurs classiques dans
ine de l'art, une révolution parallèle
ofonde a lieu dans le domaine des
où la récente faillite des concepts
ant l'espace, la matière, la parité,
ation, et la résurgence des notions
rminisme, de probabilité, de con-
on, d'entropie postulent de toutes
réveil d'un mysticisme et la possi-
un nouveau transcendement. A cet
d'occidentalisation intégrale du
la crise spirituelle ouverte depuis
siècle prend une ampleur jamais
Comble d'ironie, la réincarnation de
se fait ni par l'histoire, ni par la
ni par l'art, mais par la science !
science, aujourd'hui, reste en effet
attitude et à la dialectique fonda-
du christianisme — dialectique à
mes, de Nicée à saint Augustin, de
de Flore à Marx —, la physique
vient de retirer à la matière ses
classiques de vraie matière pour
rder les attributs que les matéria-
ensaient être ceux de l'esprit. Et
oignons ici les prévisions du grand
Lupasco qui est probablement le
uis Leibnitz capable de maîtriser

la problématique de toutes les sciences exactes. Personne, en effet, jusqu'en 1935, n'avait osé se dresser contre les trois principes de non-contradiction, d'identité et du tiers exclus, ni Descartes, ni Kant, ni Hegel. Tandis que le grand public a attendu Hiroshima pour s'apercevoir que nous sommes entrés dans une ère nouvelle, c'est depuis plus d'un demi-siècle que les fondements du savoir ont été remis en cause.

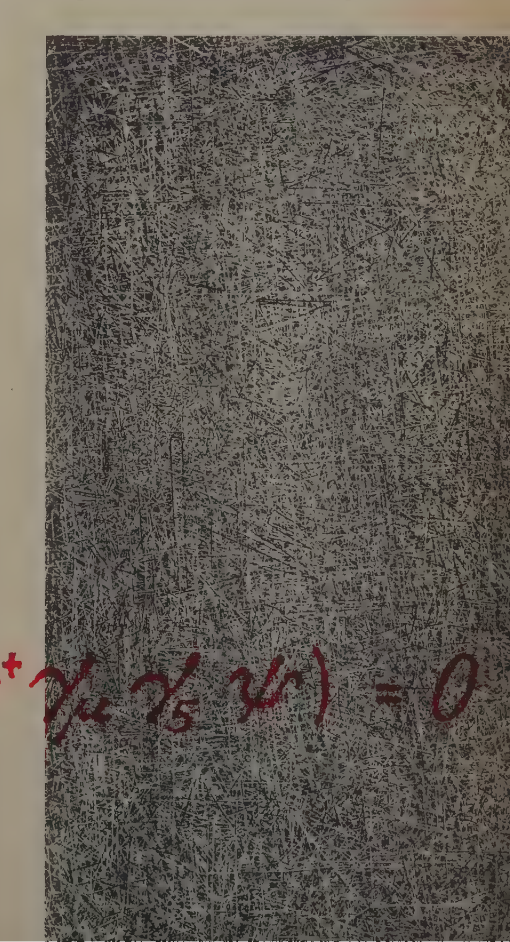
Dans une évolution des *mathématiques* qui doit plus à Archimède qu'à Euclide, c'est paradoxalement Descartes, fournisseur abject de la base philosophique de la bourgeoisie française, qui introduit la notion capitale de fonction, laquelle succède à la notion de proportion. Les deux mots dépassent le ressort de la mathématique et ont la plus grande signification pour la technique des arts de deux cultures: l'antique et l'occidentale.

A partir de cette idée, anticipée par Nicomaque de Gérase, que, dans l'univers des phénomènes perçus par nos sens, c'est la structure qui compte et non pas la substance, libérer la géométrie de l'intuition sensible, et l'algèbre du concept de grandeur, et les unir dans la grande voie de la théorie des fonctions, fut la grande marche des mathématiques qu'on a pu comparer au passage de l'architecture Renaissance au Baroque. Depuis Riemann, cet apport de la « topologie » à l'analyse n'a fait que grandir: qu'il s'agisse de la topologie ensembliste de Cantor, des espaces abstraits de Fréchet ou des espaces fibrés d'Ereshmann. Arrivée à ce point culminant, toute la mathématique occidentale se trouve brusquement sclérosée dans un formalisme de la plus pure tradition logique. (Ecole Bourbaki.)

N'est-il pas remarquable que la révolution profonde introduite par Galois (1831), qui nous fait passer de la théorie des fonctions à la théorie des groupes, ne porte ses fruits qu'à partir de 1870, au moment exact où la peinture occidentale entre dans une voie nouvelle par la découverte d'un invariant: la lumière — anticipée aussi 40 ans plus tôt par Turner —? De son côté, la géométrie de Riemann (1856), dernier clou du cercueil de l'espace absolu, trouve son application dans la théorie de la relativité d'Einstein en 1905, à l'instant où naissent le fauvisme et le cubisme qui font éclater le réalisme des couleurs et celui des formes, abandonnant définitivement la « Géométrie Elémentaire » des Grecs. Coïncidence encore, l'apparition des nombres imaginaires, des nombres transfinis, de la théorie des ensembles de Cantor et la naissance de la peinture abstraite en 1910? Enfin toutes les tentatives d'axiomatisation de la géométrie d'Hilbert ne trouvent-elles pas leurs parallèles dans les démarches primaires du néo-plasticisme et du constructivisme, que poursuivent les Herbins, les Vasarely ou les Dewasne comme autant de petits Bourbakis?

Le rappel de ces évidences est nécessaire en un temps où les aberrations d'Aristote ou de Platon continuent de jouir d'une vogue inouïe, ne serait-ce que par le culte mystique qu'ils ont légué à la Règle et au Compas. En France surtout, où l'on continue d'appeler culture un système factice bâti presque entièrement d'après les modèles gréco-latins, il est grand temps de dénoncer les pseudo-philosophes comme Russell ou Carnap.

Dans le monde de la *physique*, le coup de grâce porté au déterminisme physico-chimique hérité de Lucrèce fut la constatation que le sacro-saint principe de causalité était ébranlé par l'introduction des notions comme celles du quantum de Plank et de complémentarité de Bohr, des relations d'incertitude d'Heisenberg, et du principe de Pauli. Ici encore, il est particulièrement significatif de tout un état d'esprit de conservatisme formaliste, que Louis de Broglie, après s'être rallié en 1927 à l'interprétation probabiliste des phénomènes quantiques, ait été ravi de revenir, en 1952, après les travaux du jeune américain David Bohm, aux solutions déterministes et de pouvoir souhaiter un « retour à la clarté conceptuelle des images spatio-temporelles ». L'exemple venait de haut. Einstein lui-même, qui avait pourtant aboli le continu le plus rigoureux de la physique, le continu ondulatoire de la lumière, en émettant l'hypothèse des photons, n'avait-il pas continué jusqu'à la fin de sa vie à se montrer imbu de causalité stricte dans son accord avec le déterminisme idéaliste de MM. Broglie et Schrœdinger, comme il me l'écrivait encore en 1954 ? Nous sommes ici en présence d'une attitude d'esprit encore



$$\frac{\partial}{\partial x_\mu}\psi + l^2 \gamma_\mu \gamma_5 \psi (\psi^+ \gamma_\mu \gamma_5 \psi) = 0$$

acquise à la « superstition » aristotélicienne que se partagent les derniers physiciens déterministes et les disciples de Nicolas Bourbaki.

Avec la violation de la loi de Boltzmann et les hypothèses de Stromberg, la crise ouverte par la constatation de l'écroulement de tout espoir de trouver une explication rationnelle de l'homme à partir du déterminisme, n'atteint pas seulement les sciences exactes, mais aussi tout le *domaine de la Vie*. La faillite définitive de la Rationalité aristotélicienne s'étend désormais à tous les domaines de la connaissance: mathématiques, physique, biologie.

Qui plus est, si l'on se penche sur les acquisitions les plus récentes du savoir, l'on constate que notre image du monde s'évanouit. Nous assistons à une série de réactions en chaîne d'opérations qui surgissent de façon aussi irrésistible qu'insolite, dans l'édifice de la pensée classique. Successivement toutes les barrières s'effondrent. Après celles du déterminisme et de la continuité et de la contradiction, les Chinois Lee et Yang viennent d'abolir la parité et sapent ainsi l'une des pierres angulaires de la physique moderne. Après qu'Einstein eut démontré la permutabilité de la matière et de l'énergie, Burkhard Heim vient d'établir celle de la gravitation et des forces électro-magnétiques ! Au moment où la pomme de Newton est sur le point de « tomber » vers le ciel, au moment où l'antimatière prévue par la logique du contradictoire de Lupasco apparaît, toutes les portes sont ouvertes. Après les dernières révélations du Japonais Yukawa sur les particules élémentaires, la physique, comme la peinture, est maintenant à la recherche d'une structure interne de ses premiers éléments.

L'ART ET LES AUTRES EXPRESSIONS

Toutefois, si la nouvelle physique a pris, en effet, depuis Hiroshima, possession de l'avenir du monde, la destruction du réel avait eu lieu d'abord dans tous les domaines de l'expression. A cette marche vers l'abstraction et le dépouillement, le *ballet* n'avait pas échappé. Art du signe s'il en est, puisqu'il est celui du geste — élément premier du langage — il avait souvent oscillé entre deux pôles: le récit et l'expression. Aujourd'hui, le classicisme de Balanchine ou de Lifar est condamné. Avec Maurice Béjart, la danse est sur la voie de retrouver dans la quête de son essentialité sa véritable tradition.

En *musique*, nous assistons à l'éclatement et à la faillite du système tonal qui régnait en Occident depuis trois siècles. Devant cette débâcle sans précédent depuis Monteverdi, deux voies s'ouvrent: celle d'une nouvelle axiomatique dodécaphonique, inventée par Schœnberg, parallèle à celle de nos néoplasticiens, et celle inaugurée par Varèse qui organise sériellement les immenses ressources du monde sonore enregistré.

Le *cinéma*, lui, dispose depuis l'époque héroïque des recherches de deux techniques: l'expression par l'image et l'expression par le signe. Elles sont pratiquement au même point depuis trente ans. L'avènement récent des nouveaux moyens picturaux, n'ayant plus rien à voir ni avec le surréalisme, ni avec l'abstraction géométrique, ouvrira des voies nouvelles à un cinéma libéré de l'anecdote et de l'esthétique. Il ne semble pas être encore né.

En revanche, de Weingarten à Ionesco, le *théâtre*, comme la peinture, s'est libéré de ses entraves: il ne se soucie plus de situations, d'action, de sujet, d'intrigues, de caractères, de mœurs, etc., mais se révèle par son essence même: la progressio[n] dramatique; celle-ci, débarrassée de tou[t] contenu anecdotique, psychologique e[t] même métaphysique.

Dans cette tentative de tous les arts d[e] se libérer de ce qui ne leur est pas spécifique, la *littérature*, de Joyce à Cioran, rencontr[e] probablement le plus lourd handicap. S'il s'agit d'un véritable drame pour cett[e] génération d'écrivains, métaphysiciens d[u] néant et de l'absurde acculés à l'indicible, c'est qu'en fait l'on assiste à la mort d'u[n] certain roman. La « reconquête des privilèges du délire » devient désormais le domaine exclusif de la littérature pure: la poés[ie]. Après être passé, là aussi, par un deg[ré] zéro, nous assistons, d'Artaud à Hen[ri] Michaux, à un réemploi du verbe sur d[es] bases complètement renouvelées.

L'*architecture* enfin, en retard évident s[ur] tous les autres arts, commence à réag[ir] contre le rationalisme primaire et contr[e] cette aberration collective qui a donn[é] « toutes leurs chances aux stérilités fon[c]tionnelles des Bauhaus et autres Corbu[]siers ». Dans un même mépris pour l[es] réalisations « fonctionnelles » faussemen[t] modernes, les Wright, les Moretti, l[es] Candela nous font entrevoir ce que pourr[a] être l'architecture de demain.

L'ART ET LA PENSÉE OCCIDENTALE

Le fait que les formes les plus actuelle[s] de la peinture occidentale aient un rap[]port phénoménologique aussi étroit ave[c] les calligraphies extrême-orientales, que le[s] « poètes d'aujourd'hui aient plus de point[s] communs avec ceux de l'Inde ou de [la] Scandinavie semi-païenne qu'avec un L[a] Fontaine ou un André Chenier », qu'Olivi[er] Messiaen et ses disciples nous fassent assis[]ter à une véritable fécondation de l'Occ[i]dent par l'Orient, retrouvant dans les civ[i]lisations de Bali et de Java des constante[s] oubliées depuis le plain-chant, ou que le[s] œuvres architecturales d'un Mies Va[n] der Rohe s'apparentent aux construction[s] japonaises, sont autant de preuves de [ce] véritable tournant de l'histoire de notr[e] civilisation, tel que j'avais tenté de [le] révéler au début de 1957 en organisan[t] pendant un mois avec le peintre Hantai c[e] que nous avions appelé les « Cérémonie[s] Commémoratives de la Deuxième Condam[]nation de *Siger de Brabant* » et auxquelle[s] s'étaient associées des personnalités telle[s] que Jean Paulhan, T.S. Eliot, Marcel d[e] Corte, Del Renzio, le Dr Chou Ling, Ka[rl] Jaspers, Stéphane Lupasco, Gabriel Marc[el] et le professeur Yung.

LES OUTILS DE L'EXPLORATION

Mais pour qui veut, aujourd'hui, partic[i]per véritablement à notre époque passion[]nante, il ne suffit pas de discerner les co[r]respondances aussi fascinantes que flagran[]tes entre les mouvements du Savoir, [de] l'Expression et de la Pensée. Si l'on a p

comment, depuis l'âge de la pierre aujourd'hui, l'image créée par ation de l'artiste précède la struc- construite par le philosophe ant, l'art vient de prendre depuis la plus grande avance qu'il ait tteinte sur tous les autres secteurs. d'un chaos dont un Wols ou un seront les plus éclatants témoins l'esthétique nouvelle s'élabore. différence ne nient pas les pré- ils sont seulement incomparable- us grands, plus nombreux, plus es. C'est alors que quelques-uns s récents de l'exploration du monde ensoriel peuvent nous aider à ap- r des moyens de communication pour la première fois au ontologique pur.

ai tout d'abord la *Gestalttheorie* et Koffka ont, en effet, les pre- re accepter que des combinaisons de couleurs, de formes, de sons, vertu de leur structure propre, nte de toute expérience anté- sujet qui les perçoit, peuvent çon directe et totale sur le psy- agistrale preuve — s'il en était que la non-figuration, par la même des ponts qui reliaient s signe et signification, restitue ement primitif du signe sa qualité originels. Est-il nécessaire ger que la *sémantique* reste alors science qui puisse justifier l'adé- des nouvelles façons d'exprimer, de symboliser, aux perceptions culturelles et psychologiques de d'aujourd'hui? Pour en donner mple, dans son embryologie de la n, I. A. Richards démontre que e évolution culturelle peut être par la simple déviation des nées dans les rapports d'un secteur endement. Toutefois, si depuis s le pragmatisme et le behaviou- vaient appris aux psychologues l'accent sur l'action plutôt que conscience, la *cybernétique* est la science à adopter rigoureusement de vue. Outre que des analogies s existent entre la logique cyber- et le mécanisme de la création qui, deux, s'abreuvent à l'inépuisable que du contradictoire, cette bran- velle du savoir ouvre des horizons puisque d'elle débouche toute la *de l'Information* », laquelle entre- ec la perception esthétique les les plus étroits, comme l'a pu récemment avec une merveilleuse Abraham Moles. Si, en effet, en dialectique matière/énergie parais- oir résumer l'emprise de l'homme monde, une autre dialectique, ommunication, vient d'émerger, son autonomie et rétablissant d'art à sa valeur de créatrice de s, donc de moteur de la société 'épiphénomène social. Par la mise ence des notions d'information que et d'information esthétique, et par la possibilité de leur mesure dans une image d'Epinal, dans un Bosch ou un Dali, dans un Picasso ou une affiche de Savignac, ou dans un Klee, l'esthétique se trouve tout à coup dotée de l'appareil logistique qui avait manqué à Platon, à Hegel, à Fechner.

Enfin, la *Théorie des jeux* de von Neumann et Morgenstern, l'un des événements scientifiques les plus importants de ce siècle, s'est avérée particulièrement féconde dans son application à l'art actuel, comme Toni del Renzio a pu en donner de magistraux exemples à propos de l'« action painting ».

Dans ce vaste domaine qui va désormais du possible au *probable*, dans cette nouvelle aventure de l'indéterminisme qui régit les lois de la matière inanimée, vivante, ou psychique, les problèmes posés par le chevalier de Méré à Pascal, il y a trois siècles, sont dépassés comme le sont les notions de hasard-objectif de Dali ou de méta-ironie de Duchamp. Les nouveaux rapports du hasard avec la causalité, l'introduction de l'anti-hasard positif et négatif, sont une confirmation de plus de la rupture de notre civilisation actuelle avec le rationalisme cartésien.

AU-DELA DU SACRÉ ET DU JEU

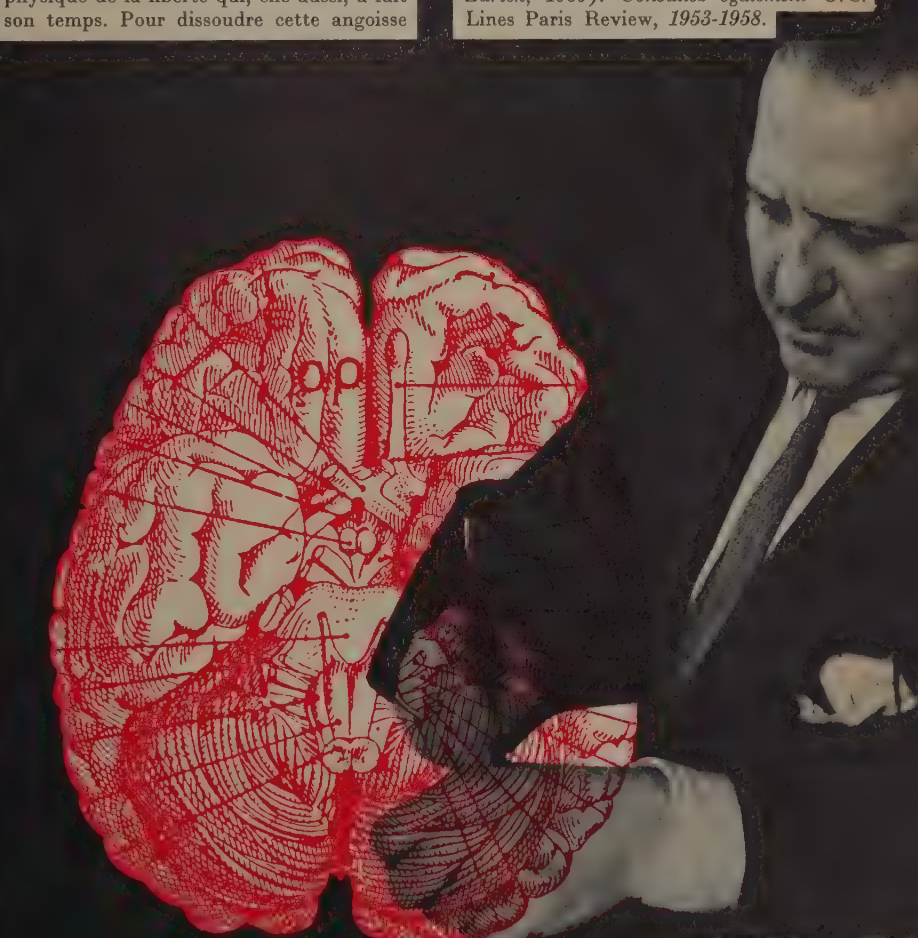
A une métaphysique de l'humour qui, de Nietzsche à Picabia, fit éclater l'humanisme traditionnel, a succédé une métaphysique de la liberté qui, elle aussi, a fait son temps. Pour dissoudre cette angoisse qui étreint l'être de Kierkegaard à Kafka, et qui affecte aujourd'hui les aspects sociaux de notre Occident, où les concepts d'amour entretenus depuis les troubadours jusqu'à André Breton se trouvent tout à coup niés brutalement par les Sagan et les Vadim, « suffira-t-il de se serrer fort et d'avoir chaud »? Il n'est pas dans mon propos de donner des leçons. Que nos gestes servent à la façon d'une maïeutique, peu nous importe. Le coup de pied Zen est mille fois plus efficace que toutes les méthodes didactiques.

Au moment où nous assistons à la régression des notions de jeu et de sacré au profit d'idéaux de travail, d'éducation ou d'efficacité, tenter de rétablir la conjonction du mythe et du rite, ou même de sauvegarder l'un des deux: le rite du « ludus » ou le mythe pur du « jocus », apparaît comme la plus grande gageure de notre temps.

L'Art reste seul à permettre à notre conscience de vivre son irréalisation dans un monde qui n'appartient qu'à lui. G. M.

Si vous voulez en savoir davantage

Georges Mathieu a écrit: Vers une structuration nouvelle des formes *(Etudes Carmélitaines)*, Structures et Liberté *(Desclée de Brouwer, 1958) et a publié* De l'Abstrait au Possible *(Cercle d'Art Contemporain, Zurich, 1959). Consultez également* U. S. Lines Paris Review, *1953-1958.*



A l'aube de l'histoire naturelle

Ulysse Aldrovandi, érudit bolonais du XVIe siècle, commanda aux artistes de son temps les premières représentations exactes d'animaux et de plantes



◄ *Les planches de botanique que nous reproduisons sont extraites du IVe volume des « Tavole di Piante, Fiori e Frutta ». Celle-ci représente la* Carline des Alpes *(Chameleon acaulis) avant l'épanouissement de la fleur. « Cette plante de rocaille a un feuillage décoratif disposé en étoile ». Sur chacune des planches de ses recueils, Aldrovandi mentionne le nom scientifique latin de l'animal ou de la plante représentée, suivi du nom en grec, en italien, parfois en espagnol. Une description plus détaillée accompagne les specimens jugés particulièrement rares ou remarquables.*

Dans l'essor que connurent les études scientifiques au XVIe siècle, les découvertes de Copernic puis de Galilée en astronomie, celles de Tartaglia en mathématiques ou de Vésale en anatomie, sont, à coup sûr, les plus décisives. Mais la zoologie, la botanique, la minéralogie, ont également bénéficié de cet intérêt renouvelé pour les phénomènes du monde naturel. En 1533, l'année où le « Commentariolus » de Copernic diffuse en Europe sa théorie de l'héliocentrisme, la première chaire de sciences naturelles (« Lectura Simplicium ») est fondée à Padoue. Cinquante ans plus tard, tandis qu'à Pise Galilée médite devant les oscillations d'une lampe de la cathédrale, Andrea Cesalpino, précurseur de la botanique moderne, publie à Florence les seize volumes de son « De Plantis » qui donne la première classification rationnelle des végétaux. Entre ces deux dates, l'étude de l'histoire naturelle se développe en Italie. Des recueils à caractère scientifique succèdent aux compilations médiévales consacrées exclusivement aux vertus curatives des végétaux. Et s'il existait, dès 1288, un jardin de plantes médicinales au Vatican, c'est seulement au milieu du XVIe siècle qu'apparaissent les premiers jardins botaniques. Les professeurs de sciences naturelles y donnent leurs leçons (« Ostensio Simplicium in Orto ») et ces « travaux pratiques » complètent l'enseignement qui s'organise alors dans les universités.

Après Padoue et Pise (1545), Florence (1550) et Rome (1566), Bologne

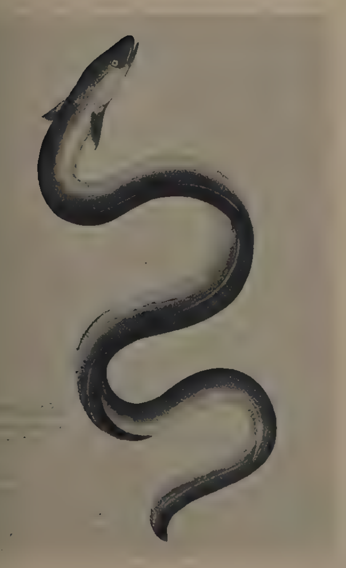


Raia levis Rondoletii, ou petite raie. ►
« *Tavole di Animali,* », *Tome V.*

FERDINANDO RODRIQUEZ

nstre à têtes de dragon, d'aigle et ►
énard, *au corps couvert d'écailles*
e le dragon. Il avait un bras humain,
patte d'aigle, une poitrine humaine,
ueue de lion, deux pieds d'homme,
ied de lion et une serre d'oiseau de
.. Ce monstre, de nature amphibie,
en Egypte sur les bords du Nil,
ant les hommes et toutes les créatures
tes.» « *Tavole di animali* », *T. V.*

ille femelle *(anguilla femina) ainsi*
ée parce qu'elle ressemble à un ser-
(anguis). «*Tavole di animali*», *T.V.*



crée, en 1567, son jardin botanique. Il est l'œuvre d'Ulysse Aldrovandi, premier « lecteur » de botanique à l'Université (le célèbre *Archiginnasio*, achevé en 1563), qui assura cet enseignement pendant quarante ans et déploya une activité remarquable dans le domaine des sciences naturelles.

On lui doit, en effet, outre la création du jardin botanique, la fondation du premier « Musée » d'histoire naturelle, un herbier en seize volumes — la plus ancienne collection de ce genre qui ait été conservée — enfin une œuvre écrite comportant plus de quatre cent volumes, dont une grande partie est d'ailleurs restée inédite. Protégé par les Farnèse, admiré par ses contemporains qui le comparaient à Aristote, il fut l'une des célébrités bolonaises de son temps et Louis Carrache fit son portrait. Ce grand naturaliste était aussi un philosophe, un érudit au sens le plus large du terme — il publia en 1556 un livre sur les statues antiques de Rome — et, comme la plupart des esprits distingués de son temps, un bibliophile averti. Il possédait des éditions précieuses des XVe et XVIe siècles, dont il avait établi lui-même le catalogue et parmi lesquelles on trouve par exemple un Pline, édité à Lyon en 1557. Une grande partie de ces ouvrages est conservée aujourd'hui à la bibliothèque de Bologne. Le Musée Aldrovandi, établi dans une salle de cette bibliothèque, rassemble les témoignages d'une longue vie entièrement dédiée à la science et d'une activité qui fut à plus d'un égard celle d'un novateur. Aldrovandi légua, en effet, au Sénat de Bologne, son musée d'histoire naturelle, ses livres et ses manuscrits



Chat de Syrie *(Felis syriacus)* *remarquable par son pelage tacheté. « Tavole di animali », Tome V.*

◄ Mauve des Indes arborescente *(Malva Indica arborea).*



ur que tant de peines ne soient vaines mais profitent au contraire gloire de la ville ». Les auteurs an- ont célébré le Musée Aldrovandi me l'une des merveilles du XVIe siè- et il reste pour nous la première tution de ce genre, où la zoologie, néralogie, la géologie et la botanique eur place. On y trouve des curiosités rquables, étant donné l'époque à elle elles ont été rassemblées : cro- es, dent d'éléphant, caméléon, nid eau mouche, glande de castor, cara- s de tortues de mer, et, parmi les taux, des graines de plantes exoti- , quatre fruits de « Cerbera utilisés me parure par les sauvages », un de « Lodoicea Maldavica », prove- des Seychelles, deux feuilles de haercos » dans la position caracté- que de la préfoliation, etc... Quant erbier, il réunit plus de quatre mille espèces différentes, recueillies en grande partie aux environs de Bologne, mais parmi lesquelles on reconnaît aussi quelques plantes exotiques extrêmement rares.

Pour le non-spécialiste pourtant, les plus merveilleuses pièces du musée sont les dix-huit volumes consacrés aux plantes, fleurs, animaux et monstres, illustrés d'admirables figures à l'aquarelle, qu'Aldrovandi fit exécuter par différents artistes selon ses propres directives.

Des recueils de ce genre se multiplièrent au XVIIe et au XVIIIe siècle. Pour le XVIe siècle, ils représentent une nouveauté. Les miniaturistes et les peintres du Moyen Age, ceux de la Renaissance, ont fort bien représenté la flore et la faune de leurs pays et parmi les dessins de Léonard de Vinci on trouve, à côté d'esquisses destinées à ses tableaux, des études de plantes accompagnées de notes scientifiques très précises. Mais le mérite d'Aldrovandi réside dans l'ampleur de cette documentation méthodiquement rassemblée et aussi dans le soin qu'il eut de s'entourer pour ce travail d'artistes à la fois dociles et adroits. Il donne, dans sa correspondance, des indications précises sur la manière dont il entend que soit effectué le travail: « Il faut que le peintre connaisse en détail tout ce dont je viens de parler... pour pouvoir les peindre avec leurs couleurs réelles, et s'il ne les a jamais vues, il doit consulter ceux qui les connaissent pour apprendre par un dessin ou une description quel est leur véritable aspect. » Les noms des collaborateurs successifs d'Aldrovandi nous sont connus par ses écrits et par son testament sans qu'il soit possible de déterminer avec précision

Vua Bacchara alba seu
Bumastos cum uua Cor
rinthia uel Transmarina.

◄ Raisin blanc Bacchara *et* raisin
Corinthe *(Uva Baccharа alba... cum
Corinthia vel Transmarina).*-

Page ci-contre :

Paon mâle de nos contrées *(Pavo m
nostras).* « *Tavole di Animali* », *T.*

Page ci-contre, en bas :

Renard blanc d'Espagne *(Vulpes Hisp
nica Candida).* «*Tavole di animali*», *T.*

Grosses figues cultivées *(Ficus urbanic*

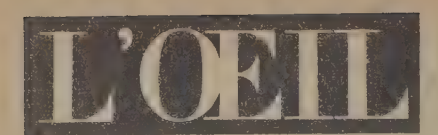


qui revient à chacun d'eux dans l'œu-
 commune — plus de 3000 figures —
is on sait qu'Aldrovandi consacrait
aque année 200 écus d'or à leur rému-
ration. Le Véronais Jacopo Ligozzi,
ve de Véronèse, qui peignit notam-
nt sur une maison de Vérone une
nde fresque décrivant la chevauchée
 Charles-Quint et de Clément VII
travers Bologne en 1529, sut plier
 talent narratif à ce minutieux tra-
l d'enlumineur. Attaché au service
 Grand-Duc de Toscane, il était
illeurs renommé comme miniaturiste.
 passe ses jours et ses nuits à peindre
 plantes et des animaux de toutes
tes, et surtout des animaux exoti-
es », écrit Aldrovandi en 1581, et il
ute: «Je possède moi-même certaines
ures exécutées par lui que m'a don-
es Son Altesse; elles représentent des
eaux des Indes et des serpents d'Afri-
e auxquels il ne manque que la vie. »
storino de Pastorini, originaire de
scane, qui fut d'abord peintre de
raux avec Guillaume de Marcillat,
is devint célèbre surtout par les
dailles élégantes et fines qu'il grava
ctave Farnèse, Hippolyte d'Este, *Fe-
 de Sena*), était sans doute mieux
éparé à ce travail de précision. On cite
core, parmi les collaborateurs d'Aldro-
ndi, un artiste originaire de Trente,
drea Budino, un Florentin, Lorenzo
nini, un Allemand, Cornelis Swint,
 un « Maestro Pelligrino » qui est
it-être Pellegrino Tibaldi, architecte
peintre dont les œuvres sont nombreu-
 à Bologne. Il y séjourna, en effet,
partir de 1553; mais la verve un peu
ordonnée qu'il déploie dans ses fres-
es décoratives ne permet aucune
mparaison stylistique avec les plan-
es exécutées pour Aldrovandi.

Telles qu'elles sont, et malgré la
ersité des mains qui les exécutèrent,
les-ci constituent un ensemble excep-
nnel, grâce à la science et au goût de
ui qui les inspira, Ulysse Aldrovandi.

vous voulez en savoir davantage
lez voir le Musée Aldrovandi à Bologne.





DE L'ARCHITECTE

vous montre le Centre nucléaire de Fontenay-aux-Roses

Texte de Françoise Choay



Le Centre de Fontenay, construit par l'architecte Pierre Laborde, est destiné à remplacer les installations de fortune montées autour de l'ancien fort de Châtillon. Rappelons que le Commissariat à l'Energie Atomique, créé en 1945, s'installa alors provisoirement dans les casemates du fort et dans des locaux sommaires, souvent en bois, construits à mesure des besoins. Jusqu'en 1950, date de l'ouverture de Saclay, ce fut le seul centre nucléaire en France. Aujourd'hui, le Commissariat commence à décentraliser ses laboratoires de recherche, conformément à la politique du M.R.L.; cependant, pour conserver la liaison avec les laboratoires universitaires et industriels de la région parisienne, il a été autorisé, par ce dernier, à se maintenir sur le site du fort où les anciens baraquements trop souvent dangereux pour leurs utilisateurs, vont être progressivement remplacés, au terme d'un vaste plan qui embrasse notamment des bâtiments destinés aux piles Triton et Minerve, à un Centre d'Etudes Thermiques, etc...

Nous présentons ici la première tranche de travaux, actuellement réalisée. Elle comprend trois bâtiments (centre administratif, laboratoires, cantine) qui sont trois variations sur le thème du mur-rideau, celui-ci étant accroché à des structures différentes correspondant aux fonctions des édifices.

Le bâtiment de l'administration, long de 75 m. et large de 17 m., donne sur la Nationale 306. Il comporte cinq étages de bureaux développés sur toutes les façades.

Son ossature (non apparente) est constituée par deux files de poteaux de béton (distants de 6 m. 50 et de 4 m. 50 d'entr'axe) et des poutres effilées sur toute leur partie en porte à faux qui représente un tiers de leur longueur. A titre de comparaison, signalons que cette structure est du même type que l'ossature métallique réalisée rue Viala pour les nouveaux bâtiments de la Sécurité Sociale (voir L'Œil n° 45). Elle permet ici de disposer tous les bureaux sur la partie de planchers en porte à faux: le centre comprend au contraire les deux couloirs de desserte des bureaux et tous les services.

Accroché à l'ossature, le mur-rideau en menuiserie d'aluminium est composé de panneaux de verre ouvrables et d'allèges de 22 cm. d'épaisseur, dans un nouveau matériau spécialement mis au point à cette occasion et composé d'un noyau de klegecell entre deux feuilles de polyesther stratifié.

Au rez-de-chaussée, les poteaux de béton sont apparents et, hauts de 6 m., ils prennent une allure de pilotis dans un vaste hall vitré. Malheureusement, et contrairement aux projets initiaux, celui-ci a été en partie coupé par un demi-étage, et cloisonné pour faire des bureaux: l'individualisme





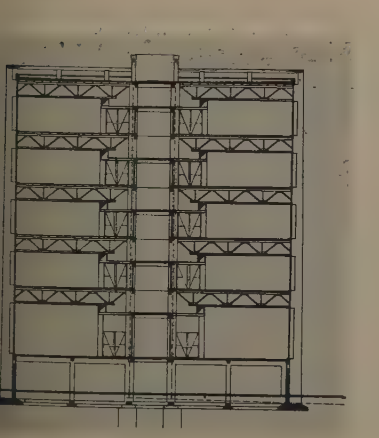
▲ Le bâtiment administratif vu de la Nationale 306. Noter l'auvent de béton armé et le grand hall vitré.

Page ci-contre, en bas, à gauche :

Pendant des années, le premier Centre nucléaire de France a fonctionné dans des locaux de fortune, souvent dangereux. Ces installations vont être progressivement détruites et remplacées.

Page ci-contre, en bas, à droite :

L'administration et, derrière, le bâtiment des laboratoires. Les deux types, de structures différentes, correspondent aux fonctions différentes des édifices.



◄ Coupe transversale du bâtiment des laboratoires montrant les galeries servant au passage des fluides, des évacuations et de la ventilation et, au centre, les couloirs d'accès et les volumes de stockage.

En bas de la page, à gauche :

La conception de l'ossature du bâtiment et de la galerie des fluides permet une installation totalement libre des laboratoires séparés les uns des autres par des cloisons mobiles, que l'on voit ici en cours de montage.

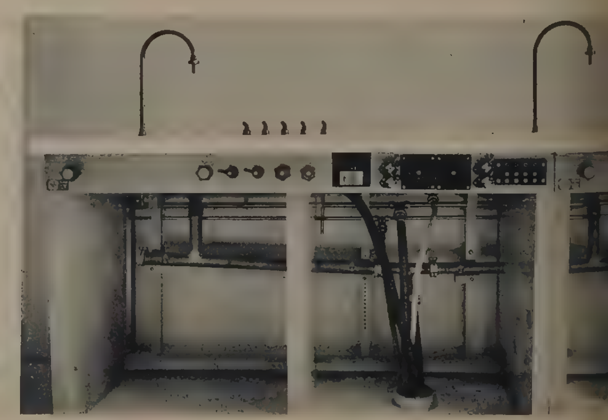
En bas de la page, à droite :

Dans les laboratoires : une paillasse reliée directement par tubes souples aux canalisations horizontales logées dans la « galerie des fluides ».

La cantine avec le portique de béton qui constitue son ossature extérieure.

▼





nçais admet difficilement le principe des bureaux collectifs sans cloisons . pages 54, 55, 56 et 61 Mies Van der Rohe et Charlotte Perriand).

.e **bâtiment des laboratoires** (156 m. sur 24 m. sur cinq niveaux) posait ıx problèmes consistant : 1° à obtenir pour les laboratoires la plus grande face possible, libre de tout pilier porteur et de toute canalisation verti-e ; 2° à pouvoir disposer d'une liberté totale pour placer les hottes et les llasses.

.e premier problème a été résolu par la conception de l'ossature. Celle-ci compose d'un fort portique central en béton, relié par des poutres métal-ues à des poteaux de façade extérieurs, auxquels est accroché le mur-eau. Cette conception a permis de localiser canalisations verticales et vices dans la partie centrale et de répartir la totalité des laboratoires en ades sur toute la longueur des poutres (10 m. 50). Un système de panneaux biles permet toutes les combinaisons de cloisonnement de ces surfaces.

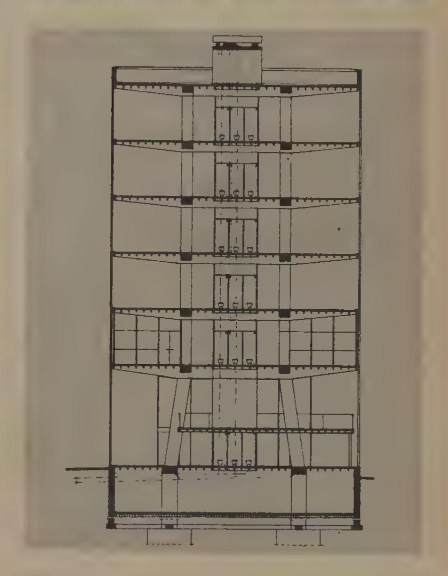
.e deuxième problème a été résolu brillamment. La solution, qui mérite devenir classique, consiste à créer entre chaque niveau de laboratoire une te de petit étage intermédiaire, faisant fonction de « galerie des fluides ». le-ci permet de relier en n'importe quel point, par des bondes aménagées s les planchers, une paillasse aux canalisations (eau, air comprimé,), et d'assurer son alimentation électrique. Elle contient, en effet, les alisations horizontales, reliées aux paillasses par tubes souples. La me galerie permet de collecter les vidanges et d'assurer l'alimentation ctrique des paillasses ainsi que de passer les gaines de soufflage qui urent la ventilation de l'édifice par le plafond.

a cantine (22 m. sur 52 m.) reprend le principe des poteaux de façade laboratoires. Ce vaste hall de 5 m. 50 de haut, soigneusement insonorisé, t recevoir 1000 personnes. Il est prévu d'y servir 2400 couverts en trois vices. La cuisine est aménagée latéralement et surmontée par un demi-ge où est installée une caféteria. A un second niveau se trouvent les salles anger des cadres.

unité des divers bâtiments est assurée par les éléments semblables des rs-rideaux et par l'utilisation d'un module unique de 1 m. 50. On a également ni le centre administratif et les laboratoires par une galerie de béton ; ouverture de celle-ci constitue le prolongement d'un auvent de béton, posé devant le premier bâtiment, et qui évoque ceux de l'Unesco. Mais un nent que justifiaient alors les très beaux pilotis de béton de la façade parait assez dénué de sens devant un mur-écran parfaitement plane, né seulement par des bandes métalliques et devant un hall dont les rs ont été enduits.

n peut regretter cette concession à la mode, un certain manque de soin s la finition des détails et dans le traitement du béton. On peut déplorer omplication de l'escalier du bâtiment administratif, la lourdeur des piliers traux de la cantine et la polychromie parfois malheureuse. Il n'en demeure moins que l'ensemble de Fontenay a été convenablement pensé et qu'il adapté à ses fonctions. Parmi la lèpre ou la hideur prétentieuse de la lieue parisienne, parmi la pauvreté des réalisations architecturales offi-ées, il propose une solution exemplaire et d'un niveau international.







En haut de la page :

Vue du cinquième étage des laboratoires, la galerie de béton qui relie l'administration au bâtiment des laboratoires.

Plus bas : Coupe transversale du bâtiment administratif.

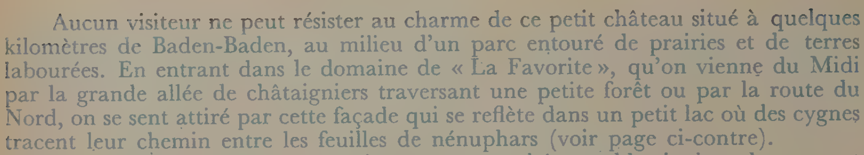
◄ Comment la structure métallique du mur-rideau de la cantine s'accroche à l'ossature de béton.

REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE DE CLAUDE MICHAELIDES

La Favorite

PAR ANNA-MARIA RENNER

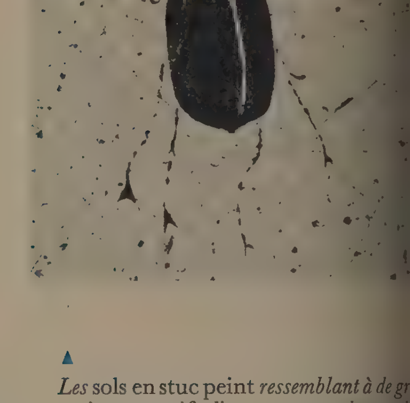
Ce petit château du pays de Bade
est un des rares exemples complets du goût rococo
parvenus jusqu'à nous



Aucun visiteur ne peut résister au charme de ce petit château situé à quelques kilomètres de Baden-Baden, au milieu d'un parc entouré de prairies et de terres labourées. En entrant dans le domaine de « La Favorite », qu'on vienne du Midi par la grande allée de châtaigniers traversant une petite forêt ou par la route du Nord, on se sent attiré par cette façade qui se reflète dans un petit lac où des cygnes tracent leur chemin entre les feuilles de nénuphars (voir page ci-contre).

Une rampe aux escaliers gracieusement courbés semble inviter le passant à pénétrer tout de suite dans le cercle magique. En effet, les fondations du château étant établies sur des caillebotis à cause du niveau de la nappe d'eau souterraine, les pièces du rez-de-chaussée, voûtées et sans cave, sont d'un froid glacial, tandis que, au premier étage, où l'on accède directement par l'escalier, le soleil pénètre largement par les fenêtres, faisant scintiller miroirs vénitiens et candélabres de Bohême.

Le château se développe autour d'une grande salle centrale octogonale, s'élevant sur trois étages et dominée par une coupole également octogonale. Autrefois,



▲
Les sols en stuc peint *ressemblant à de gr*
tapis aux motifs divers, sont une des parti
rités de « La Favorite ». Ce scarabée *fait*
tie du décor peint avec la plus grande fant
sur le sol de la « Salle florentine » (v. p.

Reportage photographique de Rolf Ke



La chambre du margrave Lo
Georges, *fils aîné de la margrave. L'*
gination, sinon les fonds, ne faisait ja
défaut à la princesse. C'est pourquo
matériaux utilisés dans la décoration du
teau sont souvent très simples. Par co
ils sont toujours employés avec gaît
profusion en vue du maximum d'effet. A
les sols sont en stuc peint imitant le ma
les lourds ornements baroques qui ento
les panneaux de tapisserie sont en ca
pâte. La plupart des meubles de « La F
rite » sont français et ont été apportés
la margrave de son château de Rastatt
proche. Les meubles rococo en bois doré
recouverts de soie bleue damassée, le li
parade est garni de tapisserie et de bro
d'or; lustre composé de guirlandes en go
de verres améthyste et blanc provenant
propre fabrique de la margrave, en Boh



Façade principale de « La Favorite ». *Ce petit château fut construit à partir de 1710, pour et sur l'initiative de la margrave de Bade Sibylle-Augusta, alors jeune veuve. La façade, qui comporte quinze fenêtres par étage, séparées par des piliers, est partagée en trois par l'avancée de la partie centrale que surmonte un fronton triangulaire. Le perron en fer à cheval, orné d'une balustrade baroque, repose sur cinq arcades. Celle du milieu donne accès à la grande pièce de réception dite « Sala terrena » (voir page 49).*

...rrosses pénétraient jusque dans cette pièce appelée « Sala terrena » (voir ...49) et les visiteurs se trouvaient dès leur descente de voiture dans l'enceinte ... demeure. Cette salle, remarquable par son décor intérieur, a gardé toute ...aîcheur originale. Des panneaux de stuc peint d'un rose délicat imitant le ...re alternent avec des panneaux recouverts de carreaux de faïence bleue et ...ne, produit des faïenceries de Nuremberg et d'Ansbach, sur le modèle de ... de Delft. Des statues de grès peint en blanc garnissent les quatre niches ...les que prolongent des bassins.

...'est à une femme, Françoise-Sibylle-Augusta, margrave de Bade au début du ...IIe siècle, que l'on doit ce petit palais de fantaisie. Cette princesse, née duchesse ...xe-Lauenburg, avait épousé, à quinze ans, en 1690, le margrave Louis-...ume de Bade, auquel elle apportait en héritage : huit seigneuries en Bohême ...hâteau de Schlackenwerth, résidence de son père Jules-François. Ce domaine, ...ux pour son parc orné de cent fontaines, de statues et de curiosités diverses, ...ait pour une merveille.

...a jeune princesse avait passé son enfance en Bohême et toute sa vie elle ... de ce pays un souvenir nostalgique. Lorsque son mari, qui, maréchal du ...Empire romain-germanique, avait participé à la défense des frontières contre ...rcs, retourna au Pays de Bade, Sibylle-Augusta l'accompagna. Les époux ...llèrent, près de Baden-Baden, au château de Rastatt qu'un architecte italien, ...uit à la cour impériale, venait de construire dans la plaine rhénane. Des ...nfants donnés par la margrave à son mari, trois seulement devaient survivre ;

le margrave lui-même mourut en 1707 et Sibylle-Augusta reçut, par testament, la tutelle des enfants — deux princes et une princesse — et le gouvernement du margraviat. En 1709 et 1710, la jeune veuve se réfugia avec ses enfants à Schlackenwerth, et c'est là qu'elle conçut le plan de « La Favorite »:

Malgré la guerre espagnole, terminée en 1714 seulement par la Paix de Rastatt, malgré ses devoirs accablants de souveraine, malgré le fardeau de soucis dus à la maladie de ses enfants, la margrave se réservait des loisirs pour les beaux-arts et elle appréciait particulièrement ceux de son pays natal.

C'est de Bohême que Sibylle-Augusta amena ses artistes et ses artisans, dont le plus marquant est sans contredit son architecte, Michel-Louis Rohrer. Elle les garda à sa cour, les influençant de ses idées et de ses goûts. Les pièces de

Ci-dessous, à gauche:

Le Salon de famille. *Murs et plafon[ds] sont divisés en panneaux par des guirlan[des] de carton-pâte. Le mobilier rococo en b[ois] peint est demeuré dans son état origin[al]. Lustre vénitien. Porte en marqueterie. [La] monumentale cheminée d'angle est garnie [de] carreaux de faïence allemande, façon Del[ft]. L'utilisation de ces carreaux dans la décor[a]tion est une des particularités intéress[an]tes de l'aménagement du château (voir p. 5[...]*

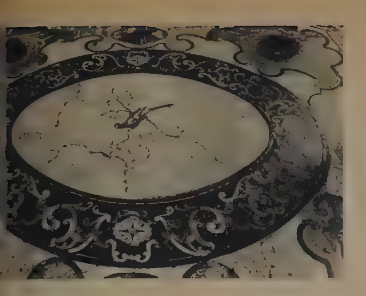


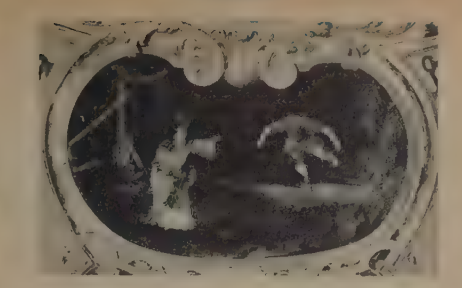


« La Favorite » en témoignent, qui, toutes, portent le sceau d'un talent féminin. Aux murs du « Salon de famille », la voilà jeune fiancée, souriante, rayonnante de jeunesse et de joie de vivre (voir ci-dessus). La vie lui réserve certes des joies, mais surtout des épreuves. Pourtant aucun désastre, ni la mort prématurée de son mari et de plusieurs de ses enfants, ne vinrent à bout du courage et de l'énergie de cette femme d'une remarquable solidité. La jeune princesse aux yeux bleus et aux cheveux châtains deviendra une veuve sereine. Son portrait en robe de satin noir dans l'attitude majestueuse convenant à une Altesse Sérénissime fait oublier le visage de l'adolescente, de même que les ravissantes petites images d'une jeune femme déguisée qui décorent la « Salle des Miroirs » (voir ci-dessus). La jeune princesse adorait les bals masqués; soixante-douze petites peintures à la détrempe la représentent en costume de bergère, de paysanne ou de chasseresse; on la voit aussi travestie en Suissesse, en Suédoise, en Turque, ou plus simplement en figure mythologique. Elle est accompagnée parfois de son époux, également déguisé, parfois d'un de ses enfants (voir page 53).

La « Salle des Miroirs », qu'ornent ces images, est une pièce étonnante, très caractéristique du goût de l'époque. Murs et plafonds semblent un défi à la matière, tout brille, tout miroite. Là, Sibylle-Augusta devait se trouver transportée hors du monde réel; son âme s'y pouvait mirer avec une complaisance un peu mélancolique dans le bonheur d'un passé à jamais révolu.

La chambre à coucher de la margrave, celle aussi de son fils, le prince héritier, ne se distinguent guère des chambres de parade de tout prince du XVIII[e] siècle.







...che, le motif central du sol en stuc ...le la chambre du margrave *(voir ...6). Au centre, une des scènes peintes ... la* chambre chinoise. *A droite, ...ail des motifs polychromes en trompe-...corant le plafond de la* salle à manger.

...-contre:

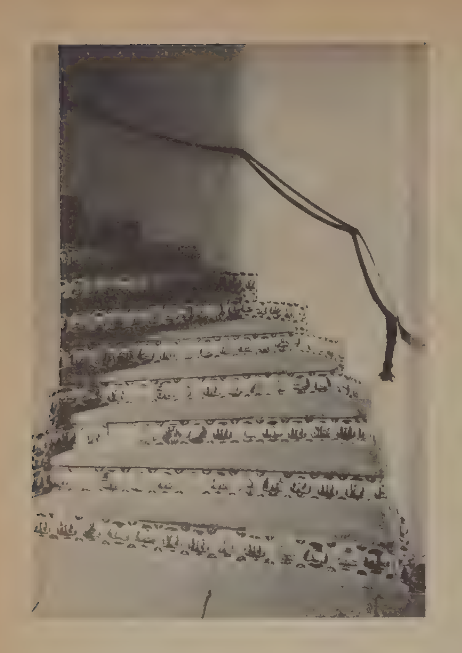
...lans la Salle des Miroirs *que la ...ve put exprimer au mieux sa gaîté ...ue et son goût exubérant des couleurs. ...urs, des miroirs faits de plans assem-...écomposant les images en motifs que, ...re temps, n'auraient pas désavoués ...istes. Ces miroirs sont appliqués sur ...nds de stuc blanc et or ornés de ...its portraits peints sur parchemin, ...tant, sous divers déguisements, la ...re et son fils qui raffolaient des ...asqués (voir page 53). Le sol en ...int à l'imitation du marbre et le ...e cristal rubis et blanc ajoutent leur ...orée. Meubles baroques en bois doré.*

Elles comportent une alcôve, séparée de la chambre par une balustrade, et un lit surmonté d'un baldaquin. Les chambres de « La Favorite » sont pourtant marquées d'un goût très personnel; deux couleurs y dominent: un rouge éclatant et un vert olive voyant. Les murs, au lieu de tapisseries ou de boiseries, sont ornés de motifs de tapisseries au point, entourés d'une broderie d'or en relief. Dans la chambre de la margrave, ils sont tendus de velours de Gênes, des pans rouges alternant avec des pans verts.

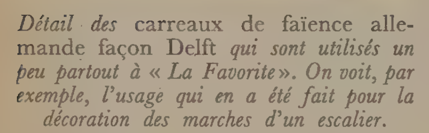
La pièce la plus intéressante du château est, sans doute, la « Salle florentine » (voir page 52). Conçue comme une apothéose des beaux-arts, elle est ornée de cent cinquante miniatures, représentant les artistes les plus célèbres de l'Europe, d'après l'ouvrage de Joachim de Sandrart (voir page 52). Ces portraits, peints sur ivoire, sont peut-être une réminiscence des portraits d'artistes du Musée des Offices à Florence. L'ensemble de ces miniatures est entouré de médaillons à fond d'albâtre blanc où s'inscrivent en relief des motifs en pierre ou en verre taillé représentant des fleurs et des oiseaux. La margrave avait amené de Bohême un artisan, expert dans ce travail du verre taillé. Les murs alentour sont recouverts d'une marqueterie en pierre appelée « travail florentin », dont les cinq cent quarante-quatre compartiments, de différentes formes et de différentes tailles figurent des fleurs, des fruits, des oiseaux ou des paysages italiens. Dans cette pièce sont concentrés presque tous les produits de l'artisanat d'art de l'époque; on y a saisi toutes les occasions de mettre des ornements. Le plancher de stuc peint faux marbre rassemble les motifs les plus inattendus: cartes à jouer, oiseaux, souris, et jusqu'à un cerf-volant. Au milieu de la pièce, le regard est attiré par une très jolie table florentine, dont le plateau est une mosaïque polychrome de pierres dures. L'artiste auquel on doit ces multiples inventions se nommait Franz Pfleger et se disait « valet de chambre et dessinateur » de la princesse. Ce n'était pas un peintre de grand style, mais un

...a terrena *ou grande pièce de récep- ▶ ...nployée également comme salle à ...e d'été. Cette pièce, la plus grande et ...majestueuse des salles de « La Favo-...t de forme octogonale; elle s'élève sur ...ages et se termine par une coupole ...ale. Le caractère gai et aéré de la pièce ...sé par le choix des couleurs: faux ...rede stuc rose, notes bleues et blanches ...eaux façon Delft qui tapissent les ...u sol carrelage peint gris et rouge. ...atre coins, dans des niches que pro-... bassin, figures de femmes, peintes ... Le plafond est de tons pastels. ..., à droite, les galeries où s'instal-...s musiciens lors des banquets. En ...s hôtes pénétraient en carrosse jusque ...tte salle, pour éviter la boue.*








Détail des carreaux de faïence allemande façon Delft *qui sont utilisés un peu partout à « La Favorite ». On voit, par exemple, l'usage qui en a été fait pour la décoration des marches d'un escalier.*

Le mode des cuisines d'apparat *où l'on présentait des collections de porcelaine orientale fut introduite au XVIIe siècle par les Hollandais. Quelques-unes ont été conservées intactes; celle de la margrave de Bade est particulièrement intéressante parce qu'elle est à la fois un cabinet de curiosités et une cuisine fonctionnelle. Sur notre photo, on voit les rangées de plats d'étain et de pichets de cuivre au-dessus du foyer. Suspendus aux murs, des assiettes, des plats et des vases de faïence allemande. A droite, l'armoire vitrée contenant la collection de verres de Bohême gravés de la margrave.* ►



Un détail du tableau noir *peint de fruits, légumes et viandes diverses sur lequel la margrave indiquait à la craie, pour ses domestiques illettrés, les menus du jour.* ▼



habile et aimable compositeur, qui est également l'auteur des innombrables pe tures ornementales dont sont couverts les portes, les lambris et même les co fessionnaux de la chapelle de la Résidence à Rastatt.

La chambre à coucher destinée aux hôtes de la margrave, qui appelai cette pièce « le cabinet vert », réserve aussi des surprises. Le papier peint en de Chine, qui donne aujourd'hui l'impression d'une chambre à la chinoise, postérieur à 1772. Mais l'idée originale issue d'un caprice de la princesse nous conservée par les figures chinoises (voir page 49) et par les oiseaux en papier qui semblent saillir des médaillons en stuc encadrés d'or. Autrefois, une machin cachée derrière le mur faisait battre les ailes des oiseaux, tandis qu'un instrum

invisible imitait le cri du paon pour la plus grande surprise des hôtes logés dans ce cabinet.

Dans toutes les pièces, l'attention est attirée par les cheminées; celles-ci sont en général placées dans un angle et leur manteau en forme de pyramide est revêtu d'un carrelage de faïences façon Delft, hérissé de petites consoles où se multiplient vases, bibelots et figurines chinoises (voir page 48).

Ses goûts artistiques n'empêchaient pas la princesse d'être une excellente femme d'intérieur et même, à l'occasion, une ménagère: son livre de recettes montre qu'elle savait confectionner des plats friands. Aussi, la cuisine du château en est-elle une des pièces de choix: sur les murs, une remarquable vaisselle de cuivre, la cheminée est surmontée de plats d'étain, les armoires et les vaisseliers regorgent de faïences, produits des manufactures en vogue du temps (voir page 50). Sibylle-Augusta a rassemblé avec amour tout ce qui était à la mode en fait de céramiques. Ce sont pour la plupart des faïences de caractère chinois provenant de Francfort et Hanau, mais la margrave sut aussi apprécier les premiers produits de la manufacture de Strasbourg, fondée en 1721 par Charles-François Hannong et son associé Jean-Henri Wachenfeldt. Celui-ci, qui avait quitté Strasbourg en 1729 pour fonder la manufacture de Durlach près de Karlsruhe, semble avoir été depuis cette date le principal fournisseur de la cour badoise; c'est de cette manufacture que proviennent les nombreux plats octogonaux ornés des armes de la margrave et les appliques qui éclairent la plupart des pièces du château.

Les magnifiques oiseaux de basse-cour, en faïence de Strasbourg, qui font la célébrité de la collection de « La Favorite » et les oiseaux en faïence de Höchst, datent des environs de 1750 et ne sont entrés au château qu'après la mort de la margrave, pendant le règne de son fils. On remarquera aussi les nombreuses



d motifs en pierre dure, *travail* ... *décorant les murs de la « Salle florentine » (voir page 52).*

terrines en faïence ayant la forme d'asperges, d'artichauts, de cuissots de cerf (voir page 52). Dans la cuisine également, on peut voir une armoire remplie de verres taillés dont certains ont le pied constitué par une serre de milan: trophées de chasse dont le jeune prince héritier était fort amateur (voir page 53).

Le regard s'arrête enfin sur un tableau de ravitaillement pendu au mur. On y voit, peint à l'huile, toutes sortes de légumes, pâtisseries, volailles, gibiers et viandes. Des carreaux noirs sont réservés pour y inscrire la demande du jour. C'est à l'aide de ce tableau que la margrave indiquait, à ses serviteurs qui ne savaient pas lire, les menus quotidiens (voir page ci-contre).



◄ La Salle florentine. *Conçue comme un é pour les 544 peintures sur albâtre, miniat en pierres et perles, mosaïques, peintures verre, accumulées sur chaque centimètre murs, cette pièce surabondamment déc montre l'idée qu'on se faisait, en Allemagn Sud, du style italien. Des insectes, des oise et des plantes ornent le sol en stuc. Les p neaux des murs sont composés d'un résea miniatures florentines sur ivoire représent les plus fameux artistes de tous les te (voir, ci-dessous, un détail de ce déc La table centrale, dont le plateau est d'un admirable motif de pierre dure inc tée, est probablement un travail italien c mandé pour la margrave Sibylle-Aug par sa sœur, la grande-duchesse de Tosc*

En bas de la page, à gauche:

La cuisine *de « La Favorite » s'e gueillit d'une très belle collection de plat de terrines en faïence de Strasbourg. y voit notamment une tête de sanglier, gr deur nature, un dindon superbe, un fais un coq de bruyère, des fruits divers ce cuissot de cerf flanqué d'articha*

La résidence de Rastatt fut abandonnée à la fin du XVIIIe siècle, après la mort des derniers margraves. Les collections de Sibylle-Augusta, le fameux « trésor de Saxe-Lauenburg », furent vendus aux enchères en 1775, et ses pièces les plus précieuses ont trouvé asile dans des collections privées ou des musées. Mais « La Favorite » demeure témoin de la fantaisie de la margrave.

C'est aussi un des rares exemples qui soient parvenus jusqu'à nous d'une décoration rococo de dimensions modestes. A part les somptueuses installations de Nymphenburg, peu nombreux sont en effet, même en Allemagne et en Autriche, les ensembles demeurés aujourd'hui tels qu'ils avaient été conçus et exécutés à l'époque.

Détail des miniatures florentines *ivoire décorant les murs de la « S florentine » reproduite en haut de cette p*







▲

La margrave raffolait des bals masqués. La voici, accompagnée de son fils, et déguisée en paysanne suisse. *Ce petit tableau fait partie des 72 portraits de Sibylle-Augusta sous divers déguisements qui décorent la « Salle des Miroirs » (voir page 48).*

Ci-dessus, à gauche:

Un des verres de Bohême *provenant de la propre fabrique de la margrave. Le pied en est constitué par une serre de milan tué sans doute par Sibylle-Augusta ou son fils Louis-Georges, tous deux grands chasseurs.*



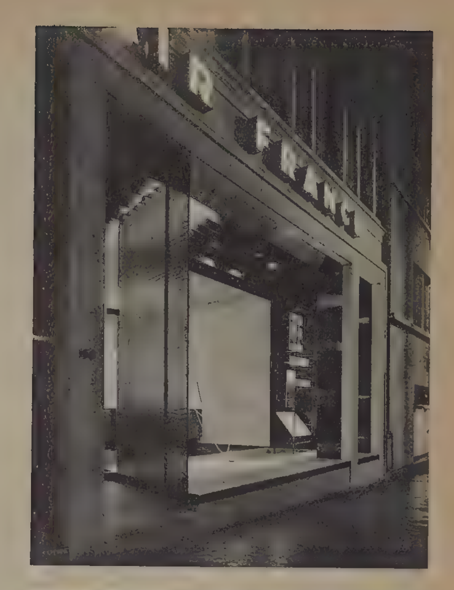
◄ Mosaïque de nacre *ornant les murs de la « Salle florentine » (voir page ci-contre).*

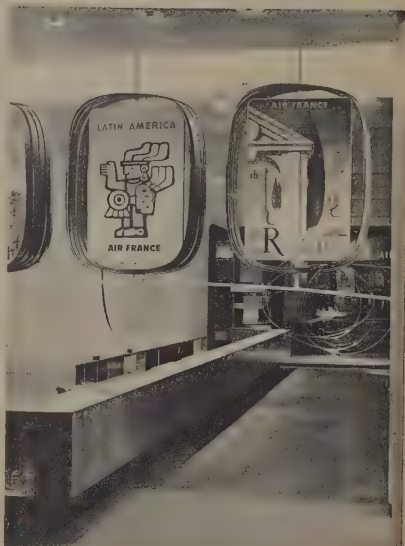


AIR FRANCE
à Londres



Charlotte Perriand a conçu
des bureaux fonctionnels et attrayants





L'installation d'un local commercial soulève des problèmes d'ambiance qui ...ndent souvent autant à la psychologie qu'à l'architecture. C'est ce dont témoigne ...uvelle agence d'Air France, aménagée à Londres par Charlotte Perriand. Celle-ci ...rouvé l'occasion, non seulement d'affirmer une fois de plus son style vigoureux ...pouillé, mais encore de résoudre un problème difficile.

...l s'agissait, en l'occurrence, d'une part, d'attirer l'œil du passant en demeurant ...le cadre d'une classique rue anglaise (Bond Street) et en assurant sur la façade ...9 m. 50 le double accès à l'agence et à l'immeuble. Il fallait, d'autre part, éviter ...ession de resserrement et tirer le meilleur parti d'un local en forme de boyau, ...ant 42 m. de profondeur sur 9 m. 50 de large, et seulement 7 m. 50 sur plus d'un ...de sa longueur (voir plan page 56).

...e premier problème a été résolu par l'emploi d'une vitrine à vue totale (la plus ...e glace de Londres) qui plonge au fond du magasin, et par la mise en place ...grande dalle de verre rouge de 2 m. 25 sur 4 m. de haut, qui coupe obliquement ...n de la façade, et constitue dans la grisaille londonienne une sorte de signal ...er, comparable à celui des autobus rouges.

...e second problème a été dominé:

...? en affirmant la longueur des deux murs parallèles. Ceux-ci ont été bien diffé...ci..., l'un étant peint en blanc, l'autre revêtu de lames de bois (sapin du Nord);

...? en divisant l'espace de l'agence par une série successive d'écrans qui laissent ...jours apercevoir un arrière-plan. L'absence de tout cloisonnement est compensé ...e excellente insonorisation: au plafond, plâtre acoustique; au sol, caoutchouc ...se recouvert d'une épaisse moquette. (Architecte d'opération: M. Bradock.)

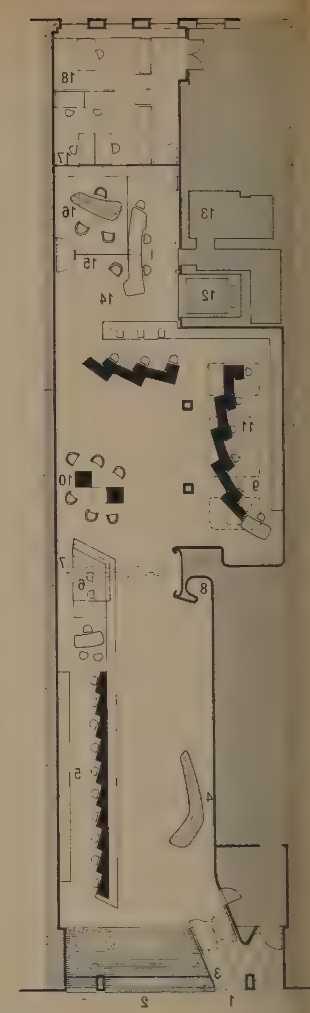


...rice des **courriers longue distance.** *Au fond, bureau du chef d'agence.*

En haut de page :
Entrée de l'agence *avec sa vitrine à vue totale, qui permet au regard de pénétrer jusqu'au fond du local. Sur la gauche, la grande dalle de verre rouge (Glaces de Boussois) qui sépare la vitrine du sas donnant accès aux deux entrées de l'immeuble.*

Au-dessous :
Le premier écran destiné à séparer le service des courriers courts de celui des courriers longs est constitué par un **rideau d'affiches.** *Celles-ci sont accrochées dans des cadres qui permettent de les regarder sous leurs deux faces et qui, composés de lamelles de bois noir, peuvent s'ouvrir comme de gros ballons.*

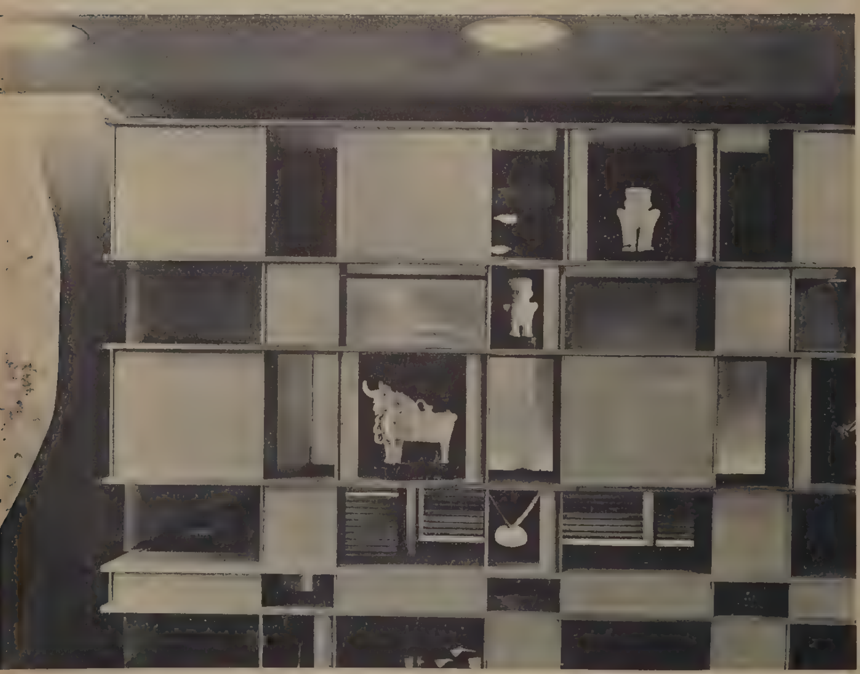
◄ **Le bureau des long-courriers** *où le client doit pouvoir s'asseoir. Dans le plafond gris à éclairage incorporé, on distingue au centre un des lanternaux qui conduisent directement la lumière du jour dans cette partie de l'agence. (Voir aussi page ci-contre.) Sièges de Ch. Eames. Au fond, un agrandissement photographique.*



Plan de l'agence Air France: *1.* [illegible] *avec porte en verre sécurit. 2. V.* [illegible] *3. Dalle de verre rouge. 4. Attente. 5.* [illegible] *vice des courriers courts. 6. Caisses.* [illegible] *fiches amovibles Air France. 8. Télép*[illegible] *9. Service des courriers longue dis*[illegible] *10. Attente. 11. Hublots de soleil. 1*[illegible] *serves et monte-charge. 13. Vest*[illegible] *14. Secrétariat. 15. Dalles de verre* [illegible] *en écran bas. 16. Chef d'agence. 17.* [illegible] *de verre jaune et rangements. 18. Se*[illegible]

En haut de page, à gauche :

Première partie de l'agence destin[illegible] **service des courriers courts.** *Les* [illegible] *de travail individuels à redents, en* [illegible] *ca noir, ne sont pas visibles pour les* [illegible] *qui disposent, eux, d'un plan en fo*[illegible] *blanc. Le plafond et le sol gris s*[illegible] *mettent en valeur le mur blanc. Le* [illegible] *de gauche est recouvert de lames de* [illegible]



◄ *Détail du* **meuble de rangemen**[illegible] *forme le second écran de séparation* [illegible] *le service des long-courriers et le b*[illegible] *du chef d'agence (v. p. 54). Il se con*[illegible] *d'éléments métalliques normalisés. Le* [illegible] *des vitrines est floqué noir, et l'écl*[illegible] *des objets exotiques qu'elles contie*[illegible] *assuré par des écrans lumineux invis*[illegible]

REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE KAR[illegible]

Marc Chagall

Suite de la page 24

Que cette vision soit originale, il n'en faut pas douter. autobiographie du peintre est pleine d'évocations aériennes. voit, naturellement (souvenir d'enfance), les vaches suspen- ıes au plafond, mais il voit aussi, ce qui est plus rare, ses ntes survoler le marché de la ville, et sa propre tête voler ns sa chambre; quand il se rend à Pétersbourg, il voit le nt de la Néva suspendu au ciel; il compare — ce n'est qu'une comparaison — la Russie à la nacelle d'un ballon; femme Bella est son inspiratrice: «elle survole, écrit-il, de- is longtemps à travers mes toiles, guidant mon art».

L'essentiel de Chagall est dans une vision originale du onde. Il aura beau travailler à Vitebsk, dans l'école du intre Pen, à Saint-Pétersbourg, à l'Ecole impériale des aux-Arts, ensuite avec Bakst, il ne saisira rien que par son stinct, comme il le dit lui-même. Sa technique ne sera dictée e par la vie. Pas d'étapes, rien que des états: « On fait aque chose comme on la sent le jour même». L'essentiel de vivre à l'unisson avec la Nature. Une toile exposée dans e pièce habitée doit s'accorder avec la lumière qui pénètre r la fenêtre, pense Chagall, elle doit se fondre dans l'am- ınce, «les couleurs se perdent alors, comme font les oiseaux ns le ciel». Il ne faut pas trop de préméditation: «Toute tre vie est comme cela, un hasard, un cadeau», dit Chagall, istant chaque matin à l'apparition des couleurs et des for- es». Ce qui n'empêche pas qu'il faille travailler et composer.

Une des clés de la composition chez Chagall est celle-ci sormais: le temps y est télescopé, représenté sous forme space. L'apparence d'éparpillement figure la réalité de la cession. Si les événements se succèdent dans le temps, ils peuvent être figurés comme tels dans un espace plan à ins d'être distribués par le procédé de la prédelle ou suivant volets que le spectateur contemple tour à tour: ainsi de istoire de sainte Ursule, racontée par Carpaccio. Au con- ire Chagall nous épargne cette peine: il rassemble sur sa le ce que nous aurions dû suivre pas à pas. C'est pourquoi agall est un si naturel interprète du surnaturel. Aussi a-t-il récemment, illustrer la Bible (la Création, le Cantique des tiques, par exemple) de manière saisissante. Les prophètes, anges, les animaux, les hommes, Dieu lui-même, y ap- aissent dans une vision vertigineuse qui fait de tous les s des contemporains, comme aux yeux d'un esprit pur; istoire est *leur* histoire, non la *sienne*.

Cependant, la composition de Chagall n'est pas n'importe quelle, ni ses couleurs; et l'arbitraire est limité par la person- alité même. Soulignons le caractère enveloppant des formes t les structures de Chagall: à une époque où la ligne brisée t e cube étaient de rigueur, il resta fidèle à la courbe et au ercle, et cette fidélité dure («Vous faites des seins, disait Bakst», au sujet de ses courbes). Dans les très grandes toiles, les cassures pareilles à des éclairs divisent, sans les séparer, es différentes scènes: ainsi dans *La Création*, le premier mme, l'ange, etc... Chacune de ces scènes est traitée avec ıı infinie délicatesse de contours et le détail ne fait pas tort ensemble qui est emporté dans un mouvement général le haut.

Paris, où il était arrivé en 1910, Chagall vivait pauvre- ent, mais sans manquer du nécessaire avec les subsides de ateur russe qui lui avait permis de partir. Il habitait *La the* en même temps que d'autres comme Soutine. Il était lié avec Modigliani, Delaunay, Max Jacob, Cendrars. Lorsque la guerre de 1914-1918 éclata, une exposition de son œuvre avait été organisée à Berlin par les soins de Guillaume Apollinaire. Il était parti lui-même pour la Russie, retrouver sa fiancée, Bella, et c'est là que la mobilisation le surprit. A la fin de la guerre, les toiles envoyées à Berlin aussi bien que celles laissées à Paris avaient disparu. La Révolution russe le plaça à la tête des Beaux-Arts dans sa province, où son autorité n'eut guère l'occasion de s'exercer. Elle lui organisa aussi une exposition au Palais d'Hiver à Leningrad; l'Etat lui acheta tout et à des prix fixés très bas.

Sans qu'il l'ait voulu, Chagall s'est trouvé mêlé à tous les bouleversements. Cela ne l'empêcha pas de travailler. En 1919, il exécuta des peintures murales pour le Théâtre d'Art Juif de Moscou; en 1922, il grava à Berlin des eaux-fortes (pour Cassirer) afin d'illustrer son autobiographie: *Ma Vie.* Revenu à Paris en 1923, il accepta des commandes de Vollard: gravures pour les *Ames mortes* de Gogol, puis eaux-fortes pour les *Fables* de La Fontaine, enfin gravures pour la *Bible* — commande reprise par Tériade après la disparition de Vollard. Ces grands travaux l'obligèrent à voyager. «Je ne travaille jamais de tête, dit Chagall; quand j'ai dû illustrer la Bible pour Vollard, celui-ci m'a dit: «Allez place Pigalle». Mais j'ai voulu voir la Palestine, j'ai voulu toucher la terre.» Même chose pour *Daphnis et Chloé* à illustrer pour Tériade: «J'ai voulu aller en Grèce; je n'invente rien». Et c'est à la campagne qu'il avait composé les illustrations de son La Fontaine.

Tous ces voyages se placent avant et après la guerre de 1939. Pendant cette dernière, le peintre dut partir pour les Etats-Unis; il eut l'occasion (lors d'un séjour à Mexico en 1942), de dessiner les décors et les costumes du ballet Aleko, puis, en 1945, les décors et les costumes de *L'Oiseau de Feu.* Il revint en France en 1947 et s'installa trois ans après à Vence, en face de la chapelle due à un grand artiste situé à ses antipodes. C'est à ce moment qu'il se maria pour la seconde fois, sa première femme, Bella, étant morte aux Etats-Unis.

Ce fut un moment de repos, et comme un point d'orgue dans le mouvement qui entraîne l'artiste, dans ce pèlerinage que constitue son œuvre et que nourrit son inquiétude. Tous les lieux sont des lieux de passage; on y plante sa tente et on repart. L'errance ne finira jamais. C'est un des caractères de cet art et de cette vie que l'absence de repos.

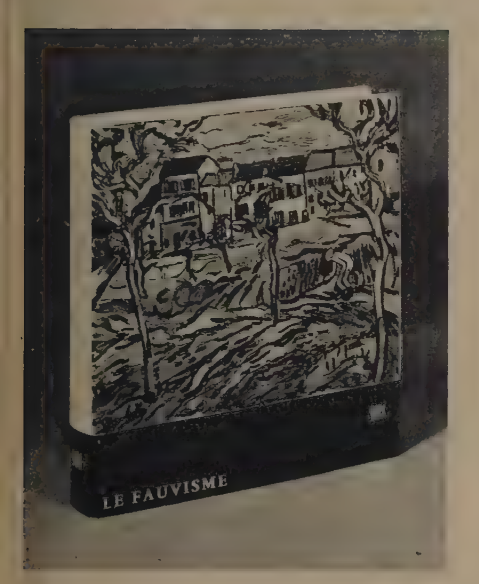
Le jaillissement continu de la création se marque encore de nos jours par la mise en œuvre de nouvelles techniques — les terres cuites (dont les céramiques de l'église d'Assy), les vitraux (pour la cathédrale de Metz) et le retour au dessin sur Japon. Il faudrait parler longuement de l'œuvre gravé si Franz Meyer ne l'avait fait. En vieillissant, l'artiste rajeunit et sa sensibilité devient transparence: « Pour sentir la délicatesse de l'âme, il m'a fallu soixante ans.» On en croit à peine Chagall. On le croit mieux quand il dit, non sans saveur: «Je suis un enfant qui a un certain âge...» et plus véridiquement à son propos qu'à celui des autres: « Chaque jour nous sommes un peu plus jeunes ». *J. G.*

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez Ma Vie, *par Chagall (collection Métiers, dirigée par G. Charensol, préface de A. Salmon, chez Plon, 1931) et, entre autres, les ouvrages très complets de L. Venturi chez Skira et de Jacques Lassaigne chez Maeght. Il vient de paraître chez Calmann-Lévy la traduction du livre remarquable de Franz Meyer sur l'*Œuvre gravé de Chagall. *La rétrospective Chagall se poursuivra à Munich jusqu'au 31 mai et sera inaugurée le 9 juin au Musée des Arts Décoratifs, à Paris.*

3 nouveautés





LE CUBISME *par Guy Habasque*
71 reproductions en couleurs

LE FAUVISME *par Jean Leymarie*
71 reproductions en couleurs

ROUAULT *par Lionello Venturi*
50 reproductions en couleurs





EXCLUSIVITÉ WEBER

Don Giulio

Suite de la page 9

On relève encore, parmi les œuvres que possédait Clovio, tre ses innombrables copies, des dessins de Michel-Ange, Cambiaso, du Parmesan, un tableau du Corrège: « *Le rist couronné d'épines* » (analogue peut-être à l'*Ecce Homo* Londres). A côté des Breughel, il y a aussi plusieurs ysages flamands, «de ce Jean qui est avec le duc Octave» obablement Jean Soens) et d'« Adrien le Flamand » dont vio possède un Saint Jérôme dans un paysage. On peut se mander s'il ne s'agit pas d'Adrien Isenbrant, dont on nnaît plusieurs tableaux sur ce sujet.

La gloire de Clovio est aujourd'hui quelque peu ternie. Il te pourtant une figure intéressante, car il est le dernier résentant, attardé mais brillant, d'un art qui disparut rès lui, et aussi parce que nous trouvons dans sa vie l'écho remous qui agitent alors l'Italie, dans ses collections mpreinte de ses goûts et de ses admirations, dans ses vres, enfin, le reflet des courants d'art de son temps.

vous voulez en savoir davantage

œuvre de Clovio n'est pas facilement accessible. Mais vous vez lire l'ouvrage de Mgr Fourier Bonnard: Don Giulio vio *(Rome-Paris, 1929) et celui de J. W. Bradley :* The Life Work of Giorgio Giulio Clovio *(Londres, 1891). Enfin, ventaire des biens de l'artiste et son testament ont été publiés A. Bertolotti en 1882.*



JACQUES CHAMBRIN



JIMENEZ BALAGUER

LISTE DES ENTREPRISES AYAN PARTICIPÉ A LA CONSTRUCTIO

DU CENTRE NUCLÉAIRE DE FONTENAY-AUX-ROSES

ADMINISTRATION

Gros œuvre	**PLISSON** — 127, rue L. M. Nordmann (13e).
Façades	**ALUMINEX** — 28, rue de Châteaudun.
Serrurerie	**GUILLERAND** — 15, av. Aristide Briand, Paray Vieille Pos
Menuiserie	**POIRI** — 41, rue Gaston Paymal, Clichy.
Chauffage ventilation	**BARBANT** — 110, rue de la Folie Méricourt (11e).
Cloisons plâtre	**BERTON CAVEDO** — 9 bis, rue de la Mairie, Châtill sur-Bagneux
Sols	**CAPY & Cie** — 28, rue du Château d'Eau (10e).
Plomberie	**CORDESSE** — 3, rue de la Reine Blanche.
Electricité	**C. G. E. E.** — 110, rue Anatole France, Levallois.
Ascenseur	**ROUX COMBALUZIER** — 18, rue Tiphaine (15e).
Plafonds	**ISOLATION RATIONNELLE** — 139, Bld Lefebvre.
Cérame	**HONORE VILLANOVA** — 33, rue Duhesme.
Stores	**BELZACQ** — 143, rue de la Pompe.
Placards	**S. A. B.** — 3, av. du Président Wilson, Villeneuve St-Georg
Miroiterie	**LONGHY** — 44, rue Boursault (17e).
Peinture	**RICHARD** — 19, rue Mousset Robert.
Vitrerie	**LONGHY** — 44, rue Boursault (17e).

CANTINE

Gros œuvre	**PLISSON** — 127, rue L. M. Nordmann, Paris.
Façades	**ALUMINEX** — 28, rue de Châteaudun, Paris.
Serrurerie	**GUILLERAND** — 15, av. Aristide Briand, Paray Vieille Pos
Menuiserie	**POIRI** — 41, rue Gaston Paymal, Clichy.
Chauffage	**ARIZZOLI BERNARD PERRE** — 106, av. du Gal Michel Biz
Carrelage	**HONORE VILLANOVA** — 33, rue Duhesme, Paris.
Plomberie	**FLICOTEAUX BOUTET FLEUROT** — 8, rue Saint-Séb tien de la Salle.
Electricité	**PRETEUX** — 2, rue Emile Raspail, Clichy.
Cuisine	**LABESSE** — 25-29, rue du Moulin Joly, Paris.
Chambre froide	**S. A. M. E. F. BONNET** — 70, rue Amelot, Paris.
Comptoirs OFECO	**O. F. E. C. O.** — 10, rue Vauvenargues, Paris.
Stores	**BELZACQ** — 143, rue de la Pompe, Paris.
Monte-charges	**ROUX COMBALUZIER** — 18, rue Tiphaine, Paris.
Caféteria	**GROUARD** — 6, rue Morand, Paris.
Installation caféteria	**GATEAU KEISSER** — 63, bld de la Libération, Saint-Der
Peinture	**THOMAS HARISSON** — 45, bld Victor Hugo, Clichy.
Staff	**DELAPORTE** — 17, rue H. Barbusse, Arcueil.

LABORATOIRES

Gros œuvre	**PLISSON** — 127, rue L. M. Nordmann.
Façades	**ALUMINEX** — 28, rue de Châteaudun.
Cloisons métalliques	**GAUGANT** — 1, rue Jean Bonal, La Garenne.
Serrurerie	**GUILLERAND** — 15, av. Aristide Briand, Paray Vieille Pos
Menuiserie	**POIRI** — 41, rue Gaston Paymal, Clichy.
Chauffage ventilation	**TUNZINI** — 69, rue Legendre.
Cloisons plâtrerie	**BERTON CAVEDO** — 9 bis, rue de la Mairie, Châtillo sur-Bagneux.
Sols	**CAPY & Cie** — 28, rue du Château d'Eau.
Plomberie	**CORDESSE** — 3, rue de la Reine Blanche.
Electricité	**C. G. E. E.** — 110, rue Anatole France, Levallois.
Ascenseurs	**ROUX COMBALUZIER** — 18, rue Tiphaine.
Plafonds	**GERMAIN** — 3, quai de Javel.
Cérame	**HONORE VILLANOVA** — 33, rue Duhesme.
Stores	**BELZACQ** — 143, rue de la Pompe.

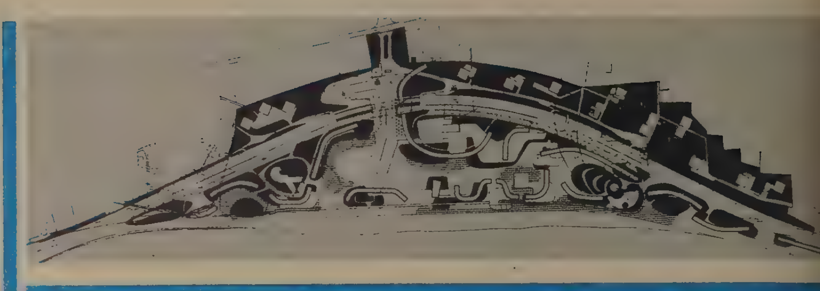
PARTIE NUCLÉAIRE

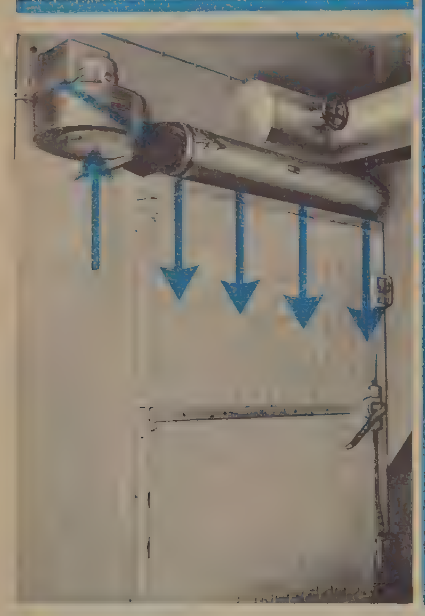
Société pour l'Etude et la Construction des Réacteurs
INDATOME — 48, rue de la Boétie, Paris.

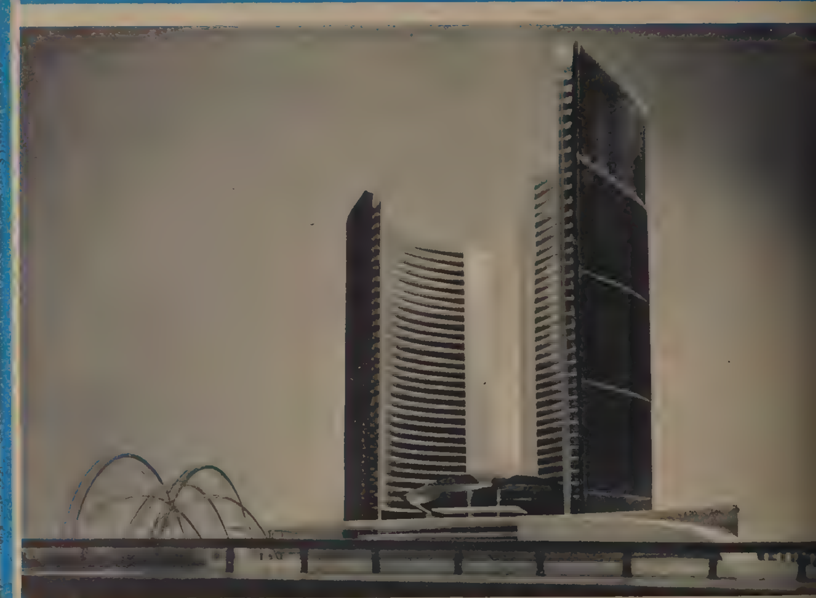
Gros œuvre	**BOUSSIRON** — 10, bld des Batignolles, Paris (17e).
	DUMEZ — 33, rue Henri Rochefort, Paris (17e).

ON CONSTRUIT PARTOUT

Dorénavant, dans chaque numéro
nous présenterons les projets
et les réalisations
les plus intéressantes
des architectes du monde entier

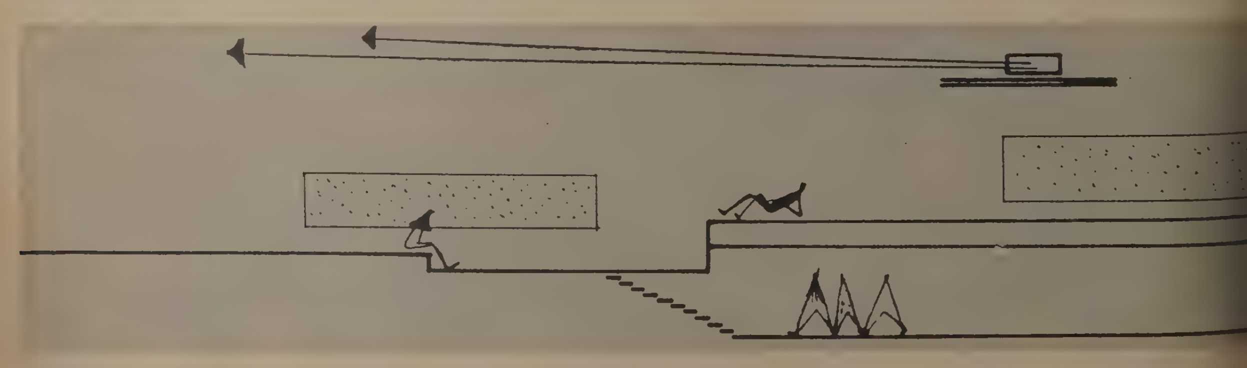


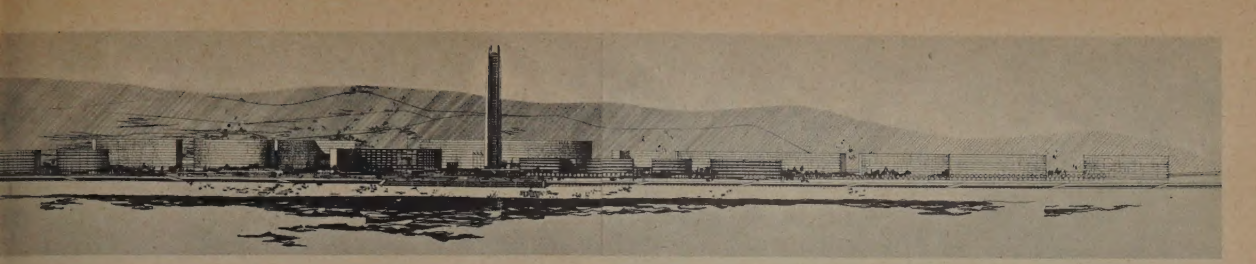




ALLEMAGNE

Walter Ruhnau, auteur du nouveau théâtre de Gelsenkirchen, actuellement en voie d'achèvement, projette maintenant, pour cette ville, un stade dont la couverture serait assurée par un voile d'air. A cette occasion, l'architecte a publié, en collaboration avec le peintre Yves Klein, une série de dessins où le principe du toit d'air est appliqué pour isoler thermiquement et protéger contre les intempéries aussi bien une ville entière qu'une simple maison (voir projet ci-dessous). Pour Ruhnau, « la ville de demain sera construite avec les trois éléments classiques : Feu (gaz incandescent), Eau, Air, qui lui conféreront de grandes qualités de plasticité, de spiritualité et d'immatérialité ». Cet énoncé semble nous introduire en pleine fiction. Pourtant le principe en est non seulement réalisable, mais même constamment employé, à l'heure actuelle, pour des portes de chambres isothermes (froides ou chaudes — ci-dessus à gauche) ou des quais de déchargement d'usines. Le procédé consistan[t à] utiliser une lame d'air ambiant pulsé comme i[so]lant thermique a été mis au point en Allema[gne] il y a cinq ans. Il a été appliqué rapidement [en] Angleterre, en Suisse, au Danemark, etc. [et] depuis un an, en France (le prix approxima[tif] au tarif français actuel, d'un mur de 500 m. [de] long sur 5 m. de haut avec air pulsé à 10 m. s[...] serait de 75 à 100 millons). Walter Ruhnau a [...] penser ce procédé à une échelle monument[ale]

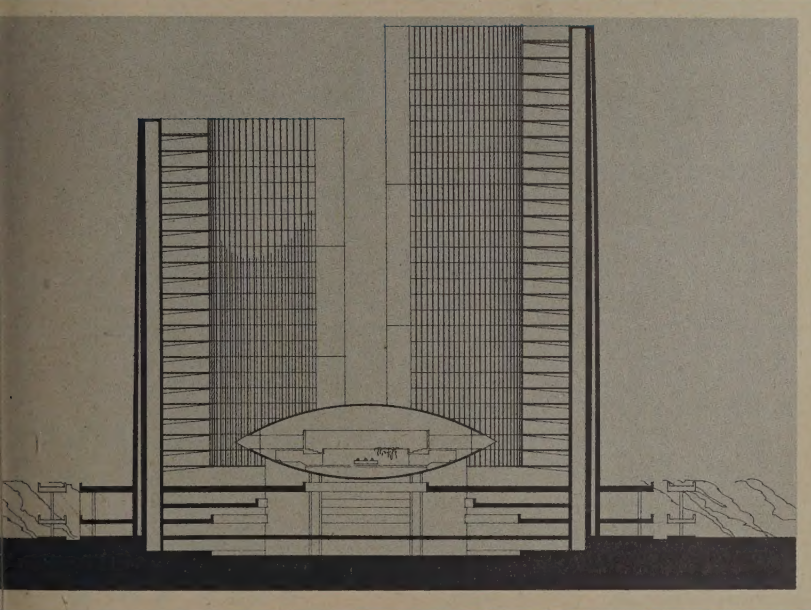




ANCE

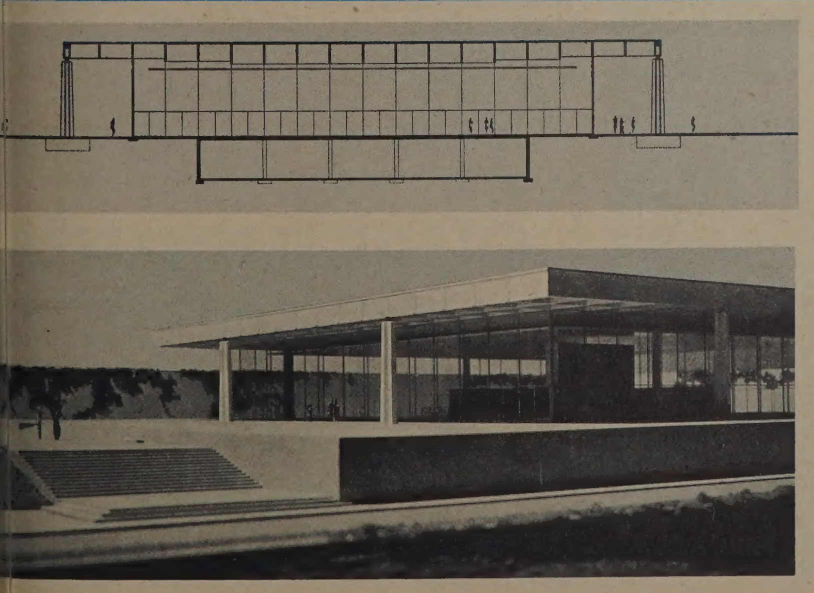
nouvelle station balnéaire va être créée de
es pièces sur la Côte d'Azur, entre Juan-les-
et Golfe-Juan. Tout le projet repose sur une
cieuse déviation de la voie ferrée Paris-
mille, qui permet de récupérer au sud une
de 32 ha. (Voir p. ci-contre et ci-dessus). Les
des lignes de ce projet sont définies par :
uppression dans la nouvelle agglomération
trafic automobile qui gâche actuellement
plus beaux paysages de la Côte : la déviation du chemin de fer sera recouverte sur sa presque totalité par un garage parking de six étages. Les touristes déposeront leur voiture à l'arrivée, comme à Venise. Cependant, un réseau de voies spéciales sera desservi par de petites voitures électriques — taxis, nettoyage, ravitaillement —, tandis qu'une grande voie centrale pourra être exceptionnellement empruntée par les voitures. — Suppression de la construction anarchique et protection du site par l'établissement d'un plan masse répartissant strictement les immeubles : tous seront exposés face à la mer, de manière à réserver de vastes trouées assurant la vue aux habitations situées au nord du chemin de fer. A l'est et à l'ouest une seule rangée d'immeubles de hauteur décroissante. Deux rangées dans le centre qui comportera une tour-signal et groupera tous les centres de distraction. — Suppression de toutes les superstructures sur la plage qui aura 1800 m. de long sur 40 m. de large et sera réservée aux installations nautiques : les cabines seront placées sous une promenade.

Promoteur : R. Marquet. Architectes : D. Badani et P. Roux-Dorlut. Arch.-assistant : M. Folliasson.



CANADA

Viljo Rewell, le meilleur élève finlandais de Aalto, a gagné, devant 520 concurrents appartenant à 42 pays, le concours ouvert par la ville de Toronto, pour son nouvel Hôtel de ville. Son projet comprend deux tours incurvées, à façades concaves et se faisant vis-à-vis, entre lesquelles se loge une immense salle de réunion. Les tours dont les surfaces de bureau sont entièrement en porte à faux, sont complètement vitrées sur leurs faces internes et en béton aveugle, au contraire, sur leurs faces arrière qui constituent l'épine dorsale. Elles ont respectivement 98 m. et 88 m. de haut. (Voir à gauche, la coupe transversale et page ci-contre, la maquette.)



U. S. A.

Ludwig Mies Van der Rohe vient de composer, pour la compagnie cubaine du rhum Baccardi, le projet d'un siège administratif comprenant un seul vaste bureau, sans séparation entre les différents membres et échelons du personnel. En raison des conditions locales économiques (cherté de l'acier) et climatiques (violence de l'insolation) il a employé le béton armé pour la structure porteuse, et doté l'édifice d'un toit auvent largement débordant. Les caractéristiques de son style se retrouvent dans ce petit bâtiment qui évoque un temple dorique : huit piliers massifs, effilés de la base au sommet, soutiennent un immense monolithe de béton postcontraint qui repose directement sur des joints en tête d'épingle. Les poutres constituant ce toit ont une portée de 54 m. Un plafond suspendu, en treillage d'aluminium, y est accroché. Il s'arrête à un mètre environ des pans de verre qui constituent les murs.

